



Abschlussarbeit  
zur Erlangung der Magistra Artium  
im Fachbereich 10: Neuere Philologien

der Goethe-Universität Frankfurt am Main  
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Thema:

**Geschundene Körper.**  
**Die Ästhetik der Selbstzerstörung**  
**in Darren Aronofskys THE WRESTLER und BLACK SWAN**

1. Gutachter: Prof. Dr. Vinzenz Hediger
2. Gutachter: Dr. Thomas Küpper

vorgelegt von: Daria Isabel Bendel  
aus: Salzgitter-Bad

Einreichungsdatum: 16.01.2012



## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	<b>S. 4</b>
<b>2. Der Körper oder „Das Ich ist vor allem ein körperliches“</b>	<b>S. 6</b>
2.1 Selbstzerstörung: Der Körper als Objekt und als Symbol	S. 8
2.2 Die Attraktion des malträtierten Körpers oder Das Kino ist vor allem ein körperliches	S. 18
2.3 Das Abjekte	S. 23
2.4 Filmrezeption, Emotion und Körper	S. 27
2.4.1 Der Schauspieler in Beziehung zum Medium und zum Rezipienten	S. 37
2.5 Wrestling, Ballett und Performance Art: Am Rand des Sports, des Schmerzes und der Kunst	S. 39
2.5.1 Wrestling	S. 40
2.5.2 Ballett	S. 42
<b>3. THE WRESTLER</b>	<b>S. 45</b>
3.1 „Bet I can make you smile when the blood, it hits the floor“	S. 46
3.2 Männlichkeit zwischen Versehrtheit und Narzissmus: „My only faith’s in the broken bones and bruises I display“	S. 49
3.3 Welches Fleisch und Rourkes Rückkehr	S. 54
3.4 Grotesktanz: Der letzte Kampf	S. 59
<b>4. BLACK SWAN</b>	<b>S. 61</b>
4.1 Der Körper im Spiegel und in seiner Viszeralität	S. 62
4.2 Der Horror der Weiblichkeit und Mütterlichkeit	S. 67
4.3 Body horror	S. 75
4.3.1 Der Horrorfilm	S. 79
4.3.2 Der Tiermensch	S. 82
4.4 <i>Femme fatale</i> und <i>Femme fragile</i>	S. 83
4.4.1 Das Doppelgängermotiv	S. 89
4.5 Danse macabre: Der letzte Tanz	S. 92
4.5.1 Weibliche Suizidalität: „...and in death finds freedom“	S. 95



<b>5. Geschundene Haut und groteske Körper</b>	<b>S. 98</b>
5.1 Die körperlichen Transformationen der Schauspieler	S. 99
5.2 Das Körperkino Darren Aronofskys	S. 102
<b>6. Schlusswort</b>	<b>S. 104</b>
<b>7. Anhang</b>	<b>S. 106</b>
<b>8. Literaturverzeichnis</b>	<b>S. 133</b>
<b>9. Tabellarischer Lebenslauf</b>	<b>S. 157</b>
<b>10. Rechtsverbindliche Erklärung</b>	<b>S. 159</b>



## 1. Einleitung

„Das Gesicht gilt dem Film nichts, wenn nicht der *Totenkopf* dahinter einbezogen ist. »Danse macabre.« Zu welchem Ende? Das wird man sehen“.<sup>1</sup>

Das Anliegen dieser Arbeit ist es, die Filme *THE WRESTLER* (USA 2008) und *BLACK SWAN* (USA 2010) des amerikanischen Regisseurs Darren Aronofsky im Hinblick auf die Rolle zu untersuchen, die der Körper als ästhetisches Objekt in ihnen spielt. Dabei geht es vor allem um den jeweils malträtierten Körper des Wrestlers und der Ballerina, die als Protagonisten im Zentrum der Filme stehen. Anhand einer parallelen Untersuchung der Werke soll herausgearbeitet werden, auf welche Weise die offensichtlich so gegensätzlichen Sportarten Wrestling und Ballett bei Aronofsky in Selbstzerstörung und gar Suizid münden. Dabei stellt sich die Frage, welche Funktion der Selbstmord, der in beiden Filmen den Schlusspunkt bildet, für die Figuren und für die jeweilige Narration erfüllt: Handelt es sich um eine bloße Verzweiflungstat oder um einen entschiedenen Akt der Selbstausslöschung, um einen würdevollen Abgang von der Bühne bzw. aus dem Ring, um die konsequente Vollendung eines von „Love. Pain. Glory“ (so fasst es das Filmplakat zu *THE WRESTLER* zusammen; Abb. 1) geprägten Lebens?

Sowohl in *THE WRESTLER* als auch in *BLACK SWAN* erscheint der Körper als Symbol, und gewissermaßen als Symptom, einer verkehrten Psyche. Dabei spielt gerade der letztere Film mit der Ambiguität des menschlichen und in diesem Fall des weiblichen Wesens: Die Tänzerin, zunächst als *Femme fragile*, als „Weißer Schwan“ inszeniert, verwandelt sich zusehends in eine *Femme fatale*, in den „Schwarzen Schwan“ – dabei scheinen Wahn und Realität, wie schon in Aronofskys Debütfilm *PI* (USA 1998) (Abb. 2), zu verschwimmen. In diesem Kontext ist auf den Topos der „bösen Frau“ einzugehen, der auch in Lars von Triers *ANTICHRIST* (D / DK / FR / IT/ / PL / SE 2009) (Abb. 3, 4a, 4b) aufgerufen wird. Im Anschluss daran stellt sich die allgemeinere Frage nach der Darstellung von Weiblichkeit beziehungsweise Männlichkeit in den zu untersuchenden Filmen. Dabei gilt es herauszufinden, inwieweit Aronofsky mit seinen Filmen dem traditionellen Bild der sanftmütigen, anmutigen weiblichen Tänzerin und demjenigen des verrohten männlichen Kampfsportlers folgt, das die meisten Ballett- und Boxfilme propagieren. Bei Aronofsky, so lässt sich behaupten, zeigt sich die Gewalt als in beiden Geschlechtern und in beiden Formen der Körperinszenierung (sowohl das Ballett als auch das Wrestling dient nicht bloß der körperlichen Ertüchtigung, sondern ganz wesentlich auch der Unterhaltung eines Publikums)

---

<sup>1</sup> Siegfried Kracauer [1940; Marseille-Notizbücher]; zit. nach: Miriam Hansen: „With Skin and Hair“: Kracauer’s Theory of Film. Marseilles 1940. In: *Critical Inquiry* 19, Nr. 3 (1993), S. 437-469, hier S. 447.



liegend. Dabei ist anzumerken, dass der Körper in Gewaltdarstellungen ebenso zum Objekt wird wie in der Pornografie.

Zur Intensität ihrer Wirkung trägt in besonderem Maß die physische, taktile Qualität der Filme Aronofskys bei. So fließen Blut, Schweiß, Tränen und die menschliche Haut als Organ, das Innen und Außen voneinander trennt, wird in all ihrer Verletzlichkeit und Schmerzempfindlichkeit sichtbar, ja quasi spürbar. Inwiefern dieses Körperkino auch mit der Ästhetik des Abjekten und der Empfindung des Ekels zusammenhängt, gilt es zu beleuchten. Zudem verdient das Spiel mit Kitsch, symbolischer Überladung und Elementen des Horrorfilms in BLACK SWAN besondere Aufmerksamkeit. Und schließlich, ausgehend von der im Zentrum der Filme wie auch dieser Arbeit stehenden Körperlichkeit, soll der Aspekt der körperlichen Transformation nicht unbeachtet bleiben. Dabei ist, neben der in BLACK SWAN inszenierten Verwandlung der Tänzerin Nina, auch auf die Leistung der Darstellerin Natalie Portman und des Darstellers Mickey Rourke einzugehen. So besteht deren Schauspielkunst nicht zuletzt darin, eine intensive leibliche Präsenz darzubieten, für die im Vorfeld der Dreharbeiten enormer körperlicher Einsatz gefordert war. Körperliche Transformationen von Schauspielern, im Kontext des Konzeptes des *method acting*, haben sich seit Robert De Niros Darstellung des Boxers Jake La Motta in Martin Scorseses RAGING BULL (USA 1980) (ein Film, in dem die Zerstörung des eigenen Körpers ebenfalls eine zentrale Rolle spielt; Abb. 5) zu einem Beweis der Hingabe an eine Filmrolle entwickelt – wobei sich auch die Frage stellt, inwiefern solche Leinwandperformances auch Selbstdarstellungen sind und sich auf Parallelen zwischen den fiktiven Figuren und den realen Darstellern stützen. Zudem hat Rourkes Rolle des Randy „The Ram“ Robinson sicherlich die „Resurrection of Mickey Rourke“ und den Mythos des Kultmimen der 1980er Jahre bekräftigt (Abb. 6).

Innerhalb der Filmwissenschaft hat es sich etabliert, filmische Werke unter psychoanalytischen Gesichtspunkten zu untersuchen; ebenso befasst sich die Psychoanalyse seit jeher mit Literatur, Kunst und eben auch Film. So illustriert Sigmund Freud [1919] seinen Aufsatz über „Das Unheimliche“ mit dem Beispiel der Erzählung „Der Sandmann“ von E.T.A. Hoffmann, während sich noch die heutigen Psychoanalytiker von Alfred Hitchcocks Werken zu tiefenhermeneutischen Filmanalysen herausgefordert sehen. Im Rahmen dieser Arbeit sind es mit Aronofskys THE WRESTLER und BLACK SWAN zwei Filme des aktuellen Hollywoodkinos, die ausgehend von der Tradition einer Verquickung von Film und Psychoanalyse betrachtet werden sollen.



Zum filmischen Werk Darren Aronofskys gibt es meinen Recherchen zufolge bisher keine wissenschaftlichen Publikationen.<sup>2</sup> Die Untersuchung der Darstellung und Bedeutung des Körpers in seinen Filmen THE WRESTLER und BLACK SWAN lässt sich jedoch stützen auf diverse Forschungsarbeiten zur Körperlichkeit im Film, besonders in solch körperzentrierten Genres wie dem Box- und Tanzfilm, zur Performance in der Kunst im Allgemeinen, zu Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern.

Anhand von klassischen Theorien der Psychoanalyse zur Selbstzerstörung, zum Narzissmus und zur Melancholie sowie unter Rückgriff auf aktuelle psychoanalytische Konzepte, die den Körper als Symbol und Objekt begreifen, sollen hier Ansätze einer möglichen Deutung der zu untersuchenden Filme entwickelt werden.

Dabei gilt es jenen methodischen Grundgedanken der Psychoanalyse zu befolgen, der dazu anhält, sich von der Oberfläche in die Tiefe zu bewegen. Ebenso, wie im psychoanalytischen Behandlungsprozess nicht allein der Inhalt, sondern in hohem Maße die Weise des Gesprochenen und die Struktur des Gesprächs von Bedeutung ist, bildet die sinnlich (visuell, auditiv, taktil) wahrnehmbare Oberfläche des Films den Ausgangspunkt dieser Arbeit.

## **2. Der Körper oder „Das Ich ist vor allem ein körperliches“<sup>3</sup>**

„This is the paradox: he [man, i.e., human being] is out of nature and hopelessly in it; he is dual, up in the stars and yet housed in a heart-pumping, breath-gasping body that once belonged to a fish and still carries the gillmarks to prove it. His body is a material fleshy casing that is alien to him in many ways – the strangest and most repugnant way being that it aches and bleeds and will decay and die. Man is literally split in two: he has an awareness of his own splendid towering majesty, and yet he goes back into the ground a few feet in order blindly and dumbly to rot and disappear forever. It is a terrifying dilemma to be in and to have to live with.“<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Von Ralf Zwiebel's Vortrag zu BLACK SWAN in Mainz im Rahmen der Reihe „Kino im Kopf / Psychoanalytiker stellen Filme vor“ (eine Kooperation des Kinos CinéMayence und des Mainzer Psychoanalytischen Instituts) kann die vorliegende Arbeit nicht profitieren, da sie zum Zeitpunkt des Vortrags am 13.01.2012 bereits fertiggestellt war. In seinen ankündigenden Worten benennt Zwiebel allerdings bereits die für eine psychoanalytische Interpretation entscheidenden Aspekte des Films, die auch in dieser Arbeit untersucht werden sollen:

»In Darren Aronofskys vorerst letztem Film „Black Swan“ aus dem Jahre 2010 (nach „The Wrestler“ und „The Fountain“), der auf Anhieb ein viel diskutierter Publikumserfolg war, geht es um eine psychologisch hochkomplexe Geschichte, die sich um das Ballett „Schwanensee“ von Tschaiowsky in einem modernen Rahmen entfaltet. Die Aspekte von Traum und Realität, der Pathologie des Perfektionismus, der Grenze zur Psychose, der Bedeutung der Körperlichkeit und Sexualität und der Integration von „Gut“ und „Böse“ - manifestiert in einer hoch-affektiven Mutter-Tochter-Beziehung - sind in diesem Film auf emotional packende und künstlerisch gelungene Weise miteinander verwoben« (URL: <http://www.cinemayence.de/programm.html#13>; zuletzt abgerufen am 28.12.2011).

<sup>3</sup> Sigmund Freud [1923]: Das Ich und das Es. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Hrsg. von Anna Freud, Ernst Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Bd. XIII, Frankfurt am Main 1999, S. 235-289, hier S. 253.

<sup>4</sup> Ernest Becker: The Denial of Death. New York 1973, S. 26.



Sein Körper ist dem Menschen zugleich Lust und Last, und er existiert innerhalb der Dichotomie von Lebenstrieb und Todestrieb.<sup>5</sup> Dieses Verhältnis begreift auch R. Bruce Elder als ein komplexes:

„[T]he body is something we are bound to perceive in contradictory terms. The body is sometimes beautiful and sometimes horrible and sometimes simultaneously both. It seems nobly pure and yet is the source of malodours and dirt. Amatory and excretory functions are so anatomically propinquitous as to seem risible, if one considers the matter from a sufficiently ironic perspective. The body evokes both desire and disgust. Human bodies, at least most bodies in their prime, are wondrous; but the body is also subject to dilapidation and decay. There is an alarming incongruity between the body's outer surface and its insides, and our feelings of squeamishness alert us to the disgust we experience when we glimpse the interior of our bodies.”<sup>6</sup>

Dementsprechend vielschichtig haben auch Darstellungen des Körpers zu sein, sofern sie höheren ästhetischen Anforderungen zu genügen beanspruchen:

„As a focus of our ambivalence, the body itself and, more importantly for our purposes, representations of it, are instruments for expressing and evoking powerful and conflicting emotions. In aesthetically satisfying imagery of the body, our conflicting attitudes and emotions are synthesized into a complex, well-integrated, well-resolved amalgam. While less elevated examples of body art avoid the diversity of connotations that imagery of the body can possess, richer and more resolved works integrate our contradictory feelings into complex tensions. Lack of negative feelings in body imagery leads quickly to sentimentality, oversweetness, a sense of unreality and facile overidealization, while a paucity of positive feelings leads to a lack of lyricism. Too much negativity leads to an emphasis on what is fragmentary and lacking in rhythm, wholeness and harmony, while too much positive sentiment leads to art that is merely pretty.”<sup>7</sup>

Nach Becker und Elder ist alles, was der Mensch im Rahmen der symbolischen Ordnung, der Welt der Gedanken, Ideen, Repräsentationen und des Selbst-Bewusstseins, tut, eine Versuch, die Groteske seines Schicksal zu verleugnen oder zu überwinden –

„a grotesqueness that results from the fact that a human being is, as Becker states, »literally... a small god in nature« and yet depends upon a hideously fleshy vehicle for its passage through the world, a vehicle that is distressingly subject to disintegration and decay.”<sup>8</sup>

Von einer Verleugnung der Widersprüchlichkeit des menschlichen Seins aber lässt sich umso weniger sprechen, je bewusster die symbolische Verwendung des Körpers sich vollzieht. Gerade im Kontext künstlerischen Schaffens kann die Arbeit am und mit dem Körper zum Instrument von Selbsterkenntnis werden:

„After all, we are given to thinking of the body as an instrument that expresses our deepest desires – indeed, it is sometimes even thought of as our desires made flesh. Creating images of the body is therefore a means of thinking about the self.”<sup>9</sup>

Wie eng Körper und Selbst zusammenhängen, dass beide gar eine Einheit bilden, wird bei Friedrich Nietzsche, in Zarathustras Rede „Von den Verächtern des Leibes“, deutlich:

„»Leib bin ich und Seele« - so redet das Kind. Und warum sollte man nicht wie die Kinder reden? Aber der Erwachte, der Wissende sagt: Leib bin ich ganz und gar, und nichts außerdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe. [...] »Ich« sagst du und bist stolz auf dies Wort. Aber das Größere ist – woran du nicht glauben willst – dein Leib und seine große Vernunft: die sagt nicht Ich, aber tut Ich. [...] Werk- und Spielzeuge sind Sinn und Geist: hinter ihnen liegt noch das Selbst. Das Selbst sucht auch mit den Augen der Sinne, es horcht auch mit den Ohren des Geistes. [...] Es herrscht und ist auch des Ichs Beherrscher. Hinter

---

<sup>5</sup> Ein aussagekräftiges Bild für die Verquickung von Todestrieb und Lebenstrieb findet sich in Bruce Connors Kurzfilm COSMIC RAY (1961) (Abb. 7).

<sup>6</sup> R. Bruce Elder: The Body in Film. Ontario 1989, S. 6f.

<sup>7</sup> Ebd., S. 7f.

<sup>8</sup> Ebd., S. 5.

<sup>9</sup> Ebd., S. 6.



deinen Gedanken und Gefühlen, mein Bruder, steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser - der heißt Selbst. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er.“<sup>10</sup>

In BLACK SWAN und THE WRESTLER wird der Körper dementsprechend zum Instrument, mittels dessen das Immaterielle Ausdruck findet; der Körper wird zum Material, in das sich Leid und Leben einschreiben; und der Körper als schwaches Fleisch wird zum Ursprung zerstörerischer Triebe – all dies ganz im Sinne Genealogiebegriffs Michel Foucaults:

„Der Leib – und alles, was den Leib berührt – ist der Ort der *Herkunft*: am Leib findet man das Stigma der vergangenen Ereignisse, aus ihm erwachsen auch die Begierden, die Ohnmachten und die Irrtümer; am Leib finden die Ereignisse ihre Einheit und ihren Ausdruck, in ihm entzweien sie sich aber auch und tragen ihre unaufhörlichen Konflikte aus. Dem Leib prägen sich die Ereignisse ein [...]. Als Analyse der Herkunft steht die Genealogie also dort, wo sich Leib und Geschichte verschränken. Sie muß zeigen, wie der Leib von der Geschichte durchdrungen ist und wie die Geschichte am Leib nagt.“<sup>11</sup>

## 2.1 Selbstzerstörung: Der Körper als Objekt und als Symbol

„Selbstverletzendes Verhalten ist zunächst schwer zu verstehen, da es sich gegen das anthropologische Grundbedürfnis nach Schmerzvermeidung und Befriedigungssuche richtet.“<sup>12</sup>

Vielleicht ist auch die Selbstzerstörung ein Weg, mit dem von Becker konstatierten menschlichen Dilemma, zugleich vergänglicher Körper und sich gottesgleich wahnender Geist zu sein, umzugehen. Denn was zunächst als bloß destruktives Agieren erscheint, lässt bei näherer Betrachtung Parallelen zum kreativen Schaffen erkennen. Und Letzteres wiederum ist nach Elder motiviert durch die Dualität der menschlichen Existenz, „the condition of *individuality within finitude*“: Kunstwerke entspringen letztlich dem Verlangen, sich mit den elementaren Widersprüchen des Daseins auseinanderzusetzen oder sie sogar aufzulösen.<sup>13</sup> Der selbstzerstörerische Mensch behandelt seinen eigenen Körper gewissermaßen als Objekt und als Symbol – dies ist der Ansatz, von dem der Psychoanalytiker Mathias Hirsch [1989, 2002, 2010] in seinen Untersuchungen selbstdestruktiven Körperagierens ausgeht. Das Symptom entsteht aus einem und steht für einen innerpsychischen Konflikt, so, wie auch das Kunstwerk oder der künstlerische Schaffensprozess aus einem Mangel hervorgeht – denn wo kein Mangel herrscht, muss auch nichts produziert werden. Dabei arbeitet der Künstler ebenso wie der Selbstzerstörerische mit Symbolen und Objekten beziehungsweise erschaffen beide neue Objekte – seien es nun Gemälde, Poesie, Filme oder sei es ein modifizierter, mutilierter, gezeichneter Leib. Die

---

<sup>10</sup> Friedrich Nietzsche [1883-1891]: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Mit einem Nachwort von Walter Gebhard. Stuttgart 1988, S. 34f.

<sup>11</sup> Michel Foucault [1971]: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Michel Foucault: Von der Subversion des Wissens. Frankfurt am Main 1996, S. 69-90, hier S. 79.

<sup>12</sup> Gerhard H. Paar: Selbstverletzung als Selbsterhaltung. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 53-72, hier S. 53.

<sup>13</sup> Vgl. R. Bruce Elder: The Body in Film. Ontario 1989, S. 5ff.



zentrale Hypothese Hirschs stellt die unter Umständen konstruktive Funktion eines selbstzerstörerischen Umgangs mit dem Körper heraus:

„Der eigene Körper kann durch seine Abspaltung wie ein Gegenüber, ein äußeres Objekt nicht nur erlebt, sondern in Agieren und Phantasie auch behandelt werden. Die Qualität des Objektssurrogats läßt sich dabei stets auf eine frühe Mutter-Kind-Dyade zurückführen, in der sowohl durch einen Mangel an primärer Mütterlichkeit<sup>14</sup> sowie durch mütterliche Überaktivität im Sinne der Überstimulierung eine Integration des Körperselbst nicht gelang. Die resultierende Körper-Selbst-Dissoziation dient dann der Abwehr und Kompensation einer Desintegration des Gesamtselbst; ein Teil – eben die Körperrepräsentanz – wird geopfert, um das Ganze zu retten [...]. So hat dann auch später – meist in der Adoleszenz, aber auch in der Krise des mittleren Lebensalters – entstehende Körperpathologie keineswegs nur destruktiven, sondern auch regelmäßig kompensatorischen, Bewältigungscharakter. Der Körper, seine Vorstellung und sein Erleben erhalten dabei eine Doppelfunktion: sie stehen für ein begleitendes Mutterobjekt, dessen Anwesenheit lebensnotwendig ist, aber auch für ein feindlich-verfolgendes, das zu beherrschen, gegen das abzugrenzen die befürchtete Überwältigung im Sinne der symbiotischen Verschmelzung und Auflösung vermeidet. Erstere Funktion überwiegt in der Hypochondrie und im selbstschädigenden Verhalten, letztere in den verschiedenen Formen der Eßstörungen.“<sup>15</sup>

Der Selbstbeschädigungsakt ist demnach „eine eigene kreative und selbstfürsorgliche Leistung“; mit der Verletzung *eines* Körperteils soll das *ganze* Selbst vor einer drohenden Desintegration gerettet werden: „Selbstverletzung als Selbsterhaltung“.<sup>16</sup> Um einem Zustand der Angst und des Ausgeliefertseins zu entkommen, ziehe der Patient sich in eine konkretistische und damit Sicherheit gebende Körperwelt zurück.<sup>17</sup> Wie Becker und Elder von einer Dualität des menschlichen Daseins ausgehen, so existiert der Körper auch Hirsch zufolge „in unserem Bewusstsein in einer merkwürdigen Doppelstellung“: Er gehöre einerseits „wie selbstverständlich zu unserem Selbst“, andererseits aber trete er uns als ein Objekt der äußeren Welt gegenüber, „als gehöre er nicht zum Selbst und habe ein gewisses

---

<sup>14</sup> Der Begriff „Primäre Mütterlichkeit“ geht zurück auf Donald Woods Winnicott [1956] und umfasst das Konzept der „ausreichend guten Mutter“. Dieses führt Winnicott im Rahmen seiner Theoretisierung der frühen Mutter-Kind-Beziehung als entscheidenden Faktor in der Entwicklung des Individuums ein:

„Für die früheste Lebenszeit kann man von einer Mutter-Welt sprechen, die erlebnismäßig ein vom Baby noch ungetrenntes Universum bedeutet, in und mit welchem die infantilen Triebkonflikte vonstatten gehen. Daraus bilden sich günstigenfalls psychische Strukturen des Kindes, die zuletzt eine Trennung von der Mutter ermöglichen. Donald W. Winnicott hat für Verhältnisse, in denen dies erfolgreich vor sich gehen kann, den Begriff »good enough mother« kreiert. Er bezeichnet damit eine primäre Pflegeperson, die in optimaler Weise auf das Baby eingestellt ist, sodass bei diesem ein globales Gefühl der Sicherheit und befriedigenden Verbundenheit vorherrschen kann. [...] Dies bedeutet insbesondere auch, dass die verschiedenen Affektzustände des Kindes wahrgenommen und ins Erträgliche modifiziert werden können, dass also Hilflosigkeit und Bedürftigkeit des Kindes ebenso wie das Luststreben und seine »Emanzipation« aus der Abhängigkeit in die Beurteilung der Situation einbezogen werden. [...] Das Fehlen dieses ausreichend guten mütterlichen Universums [...] führt laut Winnicott zur Bildung eines »falschen Selbst«, einer psychischen Deckstruktur, mit deren Hilfe sich das Kind gegen die defiziente Kommunikation bzw. Beziehung zur Welt zu schützen sucht. Fehlt die zentrale mütterliche Funktion, Sicherung und Symbolisierungshilfe zu bieten, können Erregungen und Bedeutungen nicht ausreichend integriert werden.“ (Eveline List: Psychoanalyse. Geschichte, Theorien, Anwendungen. Wien 2009, S. 105).

Vgl. auch Donald W. Winnicott [1956]: Primäre Mütterlichkeit. In: Donald W. Winnicott: Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1983, S. 157-164.

<sup>15</sup> Mathias Hirsch: Vorwort. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens. Berlin / Heidelberg 1989, S. V-VIII, hier S. VI.

<sup>16</sup> Gerhard H. Paar: Selbstverletzung als Selbsterhaltung. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 53-72, hier S. 63.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 62.



Eigenleben.<sup>18</sup> Selten werde der eigene Körper bewusst erlebt; mehr als ein „ständiger, stiller Begleiter“<sup>19</sup> sei er lediglich, wenn er sich auf irgendeine Weise bemerkbar mache. So kann der Körper in (psycho-)pathologischen Zuständen zu einem „antagonistische[m], widerspenstige[m] Partner“<sup>20</sup> werden, zum Beispiel indem er schmerzt oder wenn Körper und Selbst sich voneinander abspalten wie im Fall einer Dissoziation. Dabei können sowohl Schmerzen, gerade die selbstzugefügten, als auch Dissoziation unbewusst intendiert sein und eine schützende beziehungsweise sanierende Funktion erfüllen:

„[D]ie Dissoziation ist, psychoanalytisch gesehen, ein Abwehrmechanismus. Ist der eigentlich zu erwartende Affekt zu unangenehm oder voraussichtlich unerträglich, so wird er in Schach gehalten durch die Spaltung in einen leidenden und einen wenigstens betrachtenden, vielleicht sogar handelnden Teil des Selbst.“<sup>21</sup>

Schon im Jahr 1921 hat Sándor Ferenczi das Phänomen der Dissoziation im Dienste der Traumabewältigung und mittels autoaggressiver Körperhandlungen wie Kratzsucht oder Selbstverstümmelung konzeptionalisiert. Die Logik eines solchen Umgangs mit dem eigenen Körper folge derjenigen der in der Fauna zu beobachtenden Autotomie<sup>22</sup>: Ein Körperteil wird geopfert, um den ganzen Körper zu retten.<sup>23</sup> Nach Ferenczi gibt es einen Zustand von Katalepsie<sup>24</sup>,

„bei dem sogar der eigene Körper als etwas Ich-Fremdes, als ein Stück der Umwelt empfunden wird, dessen Schicksal seinen Besitzer vollkommen kalt lässt.“<sup>25</sup>

Schmerz macht den eigenen Körper fühlbar, beweist seine Existenz, kann Spannungen kurzfristig auflösen oder aber ebensolche erzeugen, wo zuvor unerträgliche Leere herrschte. Sogar euphorische Gefühle bis hin zu sexueller Erregung können durch Selbstbeschädigung ausgelöst werden.<sup>26</sup> Zudem scheinen Schmerzen, so Hirsch, zentral für die Selbstfindung, die Identitätsbildung zu sein und bilden einen elementaren Bestandteil der Initiationsriten verschiedener Naturvölker:

„Schläge sind schmerzhaft, und Schmerzen scheinen bei allen Initiationen eine Rolle zu spielen [...]. Da auch meist Blut fließt, bin ich überzeugt, dass mit all den verschiedenen Gebräuchen unter anderem die Geburt symbolisiert werden soll, gleichzeitig allgemeiner auch der Trennungsschmerz; es wird also psychischer in physischen Schmerz verwandelt.“<sup>27</sup>

---

<sup>18</sup> Mathias Hirsch: „Mein Körper gehört mir...und ich kann mit ihm machen, was ich will!“ Dissoziation und Inszenierungen des Körpers psychoanalytisch betrachtet. Gießen 2010, S. 13.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd., S. 15.

<sup>21</sup> Ebd., S. 22.

<sup>22</sup> Griechisch für »Selbstschneidung«.

<sup>23</sup> Vgl. Mathias Hirsch: Der Körper im Werk Sándor Ferenczis. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 15-36, hier S. 22.

<sup>24</sup> Griechisch für »das Besetzen«, »das Festhalten«; medizinischer Begriff für Muskelverkrampfung, Muskelstarre.

<sup>25</sup> Sándor Ferenczi [1921]: Psychoanalytische Betrachtungen über den Tic. In: Sándor Ferenczi: Bausteine zur Psychoanalyse. Bd. I, 2. Aufl., Bern 1964, S. 193-236, hier S. 221.

<sup>26</sup> Vgl. Gerhard H. Paar: Selbstverletzung als Selbsterhaltung. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 53-72, hier S. 62.

<sup>27</sup> Mathias Hirsch: „Mein Körper gehört mir...und ich kann mit ihm machen, was ich will!“ Dissoziation und Inszenierungen des Körpers psychoanalytisch betrachtet. Gießen 2010, S.125.



Dennoch sind solche rituellen Praktiken klar abzugrenzen von den Selbstschädigungshandlungen im Rahmen psychischer Störungen, wie sie gerade in der Adoleszenz verbreitet sind. Zwar könne man auch diese als eine Methode auffassen, „sich mit sich selbst bekannt zu machen“,

„[a]ber die Jugendliche ist dabei allein, während die oft grausam erscheinenden Initiationspraktiken gesellschaftskonform und öffentlich sind und den Jugendlichen symbolisch eine gesicherte Identität als Mitglied ihrer Gruppe verleihen [...]. Dagegen ist das pathologische Körperagieren in unserem Kulturkreis ein einsamer Versuch, sich in Zuständen von drohender Desintegration, also drohendem psychotischem Auseinanderfallen, eine Art Pseudoidentität zu verschaffen [...].“<sup>28</sup>

Wie ein solcher Selbststretungsversuch aussehen kann und welche Funktion dem Schmerz dabei zukommt, beschreibt Ferenczi am Beispiel einer durch sexuelle Gewalt traumatisierten Patientin:

„Jahrelang konnte sie als Kind nicht einschlafen, ohne vorher den Kopf unzählige Male in hockender Stellung mit ziemlicher Gewalt, immer in der Stirngegend, an die Matratze anzuschlagen... [...] Das Kopfanschlagen, die endlosen Melodien, der Kopfschmerz... verschiebt den Schmerz auf eine harmlosere Stelle [harmloser als das Missbrauchsgeschehen in der Genitalregion, M.H.]. Schmerz ist also relativ schmerzmildernd, wenn die Lokalisation verschoben wird an eine moralisch weniger bedeutsame [...] Körperstelle. Hier wieder eine bedeutsame Quelle des Masochismus: Schmerz zur Linderung anderer, grösserer Schmerzen[.]“<sup>29</sup>

Die Selbstbeschädigung, das Summen von Melodien und Körpersensationen wie insbesondere Schmerzen werden hier als „Objektsurrogate“<sup>30</sup> verwendet, die Beruhigung verschaffen können – oder gar Befriedigung. Denn Ferenczi versteht sowohl die spielerische als auch die selbstschädigende Beschäftigung mit dem eigenen Körper nicht nur als Opferung eines seiner Teile zur Rettung des ganzen Körpers, sondern auch als Onanieäquivalent. Wie Hirsch hervorhebt, findet sich in Ferenczis *Klinischem Tagebuch* eine Stelle,

„in der er Körper- und Masturbationsaktivitäten nicht mehr gegenüberstellt [...], sondern *beide* als Maßnahme versteht, eine Angst machende Leere, in der keine Gedanken möglich sind, auszufüllen [...].“<sup>31</sup>

Grundsätzlich geht Autoerotismus einher mit einer Spaltung des Selbst und richtet sich wie die Selbstbeschädigung an den eigenen Körper als Objekt:

„Selbstbefriedigung ist immer psychopathisch – Spaltung der Persönlichkeit -, ein Teil befriedigt den anderen (Phantasie-Welt).“<sup>32</sup>

Als Symbol kommt der Körper oftmals zum Einsatz, wo die sprachliche Symbolisierungsfähigkeit des Individuums nicht ausreicht oder in ihrer Entwicklung behindert worden ist. Ausschlaggebend für die Fähigkeit der Symbolisierung ist die Qualität der (frühen) Objektbeziehungen:

---

<sup>28</sup> Mathias Hirsch: „Mein Körper gehört mir...und ich kann mit ihm machen, was ich will!“ Dissoziation und Inszenierungen des Körpers psychoanalytisch betrachtet. Gießen 2010, S.126.

<sup>29</sup> Sándor Ferenczi [1932]: Ohne Sympathie keine Heilung. Das klinische Tagebuch von 1932. Frankfurt am Main 1985/1988, S. 62ff.

<sup>30</sup> Mathias Hirsch: Der Körper im Werk Sándor Ferenczis. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 15-36, hier S. 30.

<sup>31</sup> Ebd., S. 32.

<sup>32</sup> Sándor Ferenczi [1932]: Ohne Sympathie keine Heilung. Das klinische Tagebuch von 1932. Frankfurt am Main 1985/1988, S. 278.



„Die Entwicklung der Symbolisierungsfähigkeit ist eng an genügend gute Objekte geknüpft; einerseits ist ein Symbol nur denkbar für etwas Abwesendes, dessen Anwesenheit nun mental, symbolisch, wiederhergestellt wird: Das ist Bions Idee des ersten Gedanken des Säuglings: »Keine Brust!« bzw. Lochs: »Keine Milch – daher ein Gedanke« [...], und schon vorher stellt der sich entwickelnde Begriff vom Körper vielleicht eine erste Ahnung der Möglichkeit, von etwas getrennt zu sein, dar. Andererseits ist nicht nur das Getrennt-Sein vom Objekt Voraussetzung für die Fähigkeit zur Symbolbildung, sondern die Anwesenheit einer Mutter und ihrer Symbolisierungsfähigkeit, die diese Aufgabe erst einmal für das Kind übernimmt, bevor es das nach Internalisierung dieser Fähigkeit nach und nach selbst übernehmen kann. [...] Die Fähigkeit zur Symbolbildung entwickelt sich also in Beziehungen, und in ungenügenden bzw. traumatisierenden Beziehungen und ihren späteren Entsprechungen scheint in einer partiellen Desymbolisierung auf den Körper zurückgegriffen werden zu können. [...] So kann man sich vorstellen, dass der Körper da Symbolisierungsfunktion übernehmen muss, wo die Sprache versiegt, mit einer Körpersprache (der Konversion) sowohl mitteilt als auch verbirgt. Andererseits kann die Desymbolisierung in der Körperpathologie soweit gehen, dass der Körper nur noch Mittel der bloßen Abreaktion (»Erledigung«) von Spannungszuständen und der Abwehr der Bedrohung einer möglichen psychischen Desintegration ist.“<sup>33</sup>

Neben der psychoanalytischen Objektbeziehungstheorie kann auch ein triebtheoretischer Ansatz zur Erhellung des Phänomens der Selbstzerstörung beitragen. So stellt Karl Menninger heraus,

„daß die beste theoretische Erklärung aller uns gegenwärtig bekannten Tatsachen Freuds Hypothese eines Todestrieb (oder primärer Zerstörungstrieb) ist, dem ein Lebenstrieb (oder primär schöpferische und konstruktive Triebe) gegenübersteht“<sup>34</sup>.

Die menschliche Destruktivität enthalte einen „beträchtlichen Teil Selbst-Destruktivität“, der im Widerspruch zur Selbsterhaltung als „höchste[m] Gesetz des Lebens“ stehe.<sup>35</sup> Nach Freuds Theorie seien destruktive wie auch konstruktive Neigungen ursprünglich auf das Selbst gerichtet, würden aber im Kontext von Geburt, Wachstum und Lebenserfahrung immer mehr nach außen verlagert:

„Bei seinen Kontakten reagiert das Individuum zunächst mit einer Extroversion seiner aggressiven Neigungen, worauf die Extroversion der erotischen oder konstruktiven Tendenzen folgt, die durch Vermischung mit den ersteren zu verschiedenen Graden der Neutralisierung von Destruktivität führen können“<sup>36</sup>.

Zu ihrem Ursprung, dem Selbst, kehrten die destruktiven wie konstruktiven Triebe zurück, wenn diese äußeren Besetzungen gestört würden oder nur schwer aufrechtzuerhalten seien. Wenn es damit einhergehend zu einer „Entmischung“ der gegensätzlichen Triebe komme, würden die destruktiven Tendenzen wiederum vorherrschen<sup>37</sup>, woraus sich für Menninger ergibt,

„daß in jenen Fällen, wo die selbstzerstörerischen Impulse den neutralisierenden konstruktiven Trieben zu weit vorauseilen oder sie übersteigen, das dramatische Resultat die unmittelbare Selbstzerstörung ist, die wir Selbstmord nennen“<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Mathias Hirsch: Einleitung. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 9-13, hier S. 11.

<sup>34</sup> Karl Menninger [1938]: Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords (Titel der Originalausgabe: Man against himself). Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 98.

<sup>35</sup> Vgl. ebd.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Vgl. ebd.

<sup>38</sup> Ebd., S. 99.



Der Selbstmord wiederum sei als eine „eigentümliche Todesart“ zu betrachten, die drei Elemente beinhalte:

„Das Element des Sterbens, das des Tötens und das des Getötetwerdens. [...] jedes ist ein Akt, für den es unbewußte und bewußte Motive gibt.“<sup>39</sup>

Abgesehen von dieser wohl effektivsten, radikalsten und finalen Form der Selbstzerstörung, die am jeweiligen Ende beider hier untersuchten Filme Aronofskys steht<sup>40</sup>, begehen der Protagonist Randy Robinson und die Protagonistin Nina Sayers schon im Voraus das, was Menninger „*chronische[n]* Selbstmord“ nennt.<sup>41</sup> Zwei weitere Kategorien der Selbstzerstörung, denen Menningers Analyse sich widmet, sind der „*fokale Selbstmord*“ und die Psychose. Diese drei Begriffe sind im Folgenden im Zusammenhang mit *THE WRESTLER* und *BLACK SWAN* zu erläutern. Dem chronischen Selbstmord zuzuordnen sind nach Menninger zum Beispiel die Askese, der Alkoholismus, Neurosen, Märtyrertum oder „chronisches“ Pech. Anders als der akute, konkrete Selbsttötungsakt seien jene ausgeklügelten Manifestationen von Selbstzerstörung auf die „Verlängerung des Lebens [ausgerichtet], um größere Leiden zu erdulden“.<sup>42</sup> Gerade die Askese könne sich jedoch auch als konstruktiv erweisen,

„je nach den Zielen, die bewußt damit verfolgt werden. Die disziplinierte Beherrschung des Körpers zu einem höheren Zweck (wie beispielsweise die Enthaltbarkeit des Sportlers im Training [...]) ist von jenen Formen der Askese zu unterscheiden, die den Körper zerstören oder seine Ansprüche völlig vernachlässigen.“<sup>43</sup>

Diese zu treffende Unterscheidung ist im Hinblick auf *BLACK SWAN* und *THE WRESTLER*, als im Sportmilieu angesiedelte Filme, ausschlaggebend: Das Malträtieren des Körpers ist hier nicht bloß ein im Dienst der Kunst zu ertragendes Übel. Vielmehr sind Randy und Nina am Ende ihrer Kunst angekommen – gerade aufgrund der Zerstörung, des Verfalls ihrer selbst. Zudem haben Askese und Märtyrertum, das heißt Ninas Hungern und Randys vor dem und für das Publikum erlittene Qualen, ihren eigenen Wert, ihre eigenen Zwecke:

„Hungerstreiks zum Beispiel haben eine offen bekundete aggressive Absicht. Es scheint zunächst der menschlichen Natur entgegengesetzt, daß ein Individuum einem anderen einfach dadurch seinen Willen aufzwingen kann, daß er seinen Gegner zum Zeugen seines Leidens macht und ihn so dazu bringt, die moralische, aber unlogische Verantwortung dafür zu tragen. Dennoch hat dieser Appell sich oft als wirksam erwiesen, wo direktere Aggressionen versagten.“<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> Karl Menninger [1938]: *Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords* (Titel der Originalausgabe: *Man against himself*). Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 38.

<sup>40</sup> Vgl. hierzu Kapitel 3.4 und 4.5 dieser Arbeit.

<sup>41</sup> Die Selbstverstümmelung lässt sich andererseits als rettende Kompromissbildung verstehen, „um die totale Vernichtung, d.h. die Selbsttötung, zu vermeiden. In diesem Sinne stellt sie einen Sieg – wenn auch mitunter einen kostspieligen – des Lebenstriebes über den Todestrieb dar“ (Karl Menninger [1938]: *Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords* [Titel der Originalausgabe: *Man against himself*]. Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 316).

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 103.

<sup>43</sup> Ebd., S. 106.

<sup>44</sup> Ebd., S. 143.

Der sich auf diese Weise selbst Zerstörende folge der Logik eines auf seine Eltern ärgerlichen Kindes, das zu sich selbst sage: „Es wird ihnen leid tun, wenn ich sterbe.“<sup>45</sup> Der chronische Selbstmörder ist sich seiner Absichten meist nicht bewusst, und sein Tod vollzieht sich schon zu Lebzeiten – indem sein Innenleben und seine Beziehungen absterben:

„Von solchem bewußt gelenktem Leiden zu jener Form, bei dem der Leidende sich seines Wunsches, andere zu verletzen, nicht bewußt ist, ist es nur ein kleiner Schritt. Es ist oft bemerkt worden, daß durch die unnatürliche Unterdrückung von Triebimpulsen die Persönlichkeit zu verkümmern und ihre Fähigkeit zu sozialer Anpassung geschwächt zu werden pflegt. So wurde der Asket oft zum Einsiedler, der alle Bande der Zuneigung zu seiner Familie und seinen Mitmenschen löst.“<sup>46</sup>

Ein solches Verkümmern auf psychischer wie sozialer Ebene prägt auch die besagten Filmfiguren. So pflegt Nina eine dysfunktionale Beziehung zu ihrer Mutter und zur eigenen Sexualität, während Randy weder zu seiner Tochter noch zu seiner einzigen halbwegs Vertrauten, der Stripteasetänzerin Cassidy, eine stabile Bindung aufrechtzuerhalten vermag. In Bezug auf das Asketen- und das Märtyrertum kommt Menninger zu dem Schluss, dass diese indirekten Formen der Selbstzerstörung sich aus Motiven zusammensetzen, die mit jenen des tatsächlichen Selbstmords identisch sind – und zwar aus „selbststrafenden, aggressiven und erotischen Komponenten.“<sup>47</sup> Unter den klinischen Phänomenen, die Menninger als fokalen Selbstmord betrachtet, sind diejenigen der Selbstverstümmelung, der (unbewusst) beabsichtigten und zu Verletzungen führenden Unfälle sowie auch die sexuelle Impotenz beziehungsweise Frigidität hier von Interesse.<sup>48</sup> Zum letztgenannten Punkt führt Menninger aus:

„*Sexuelle Impotenz* bezeichnet das relative oder vollkommene Unvermögen beim Sexualakt; bei der Frau wird sie *Frigidität* genannt. Ich habe Impotenz und Frigidität hier als Formen fokaler Selbstzerstörung, einbezogen, weil sie als selbst-bestimmte Hemmung der Funktion eines Teils des Körpers in Wahrheit eine Verleugnung oder funktionale Zerstörung dieses Teils sind.“<sup>49</sup>

Zurückzuführen seien derartige Störungen auf eine während der frühen Kindheit geknüpften Verbindung zwischen Lust und Strafe, die sich im Gewissen oder, nach Freudscher Terminologie, im Über-Ich festgesetzt habe:

„Demzufolge lebt im Unbewußten vieler Menschen [...] eine zwingende Furcht vor Strafe, die gerade dann große Aktivität entfaltet, wenn das Ich sich von lockender Versuchung einer Art bedroht fühlt, die einst mit schmerzhafter Strafe verbunden war; das Verbot dieser Lust ist zugleich die Strafe an sich.“<sup>50</sup>

Gerade auf Nina Sayers scheint Menningers Aussage zuzutreffen, für viele Menschen sei Sexualität noch immer „eine Art Übeltat und daher strafbar.“<sup>51</sup> So scheint sie sexuelle

---

<sup>45</sup> Karl Menninger [1938]: Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords [Titel der Originalausgabe: Man against himself]. Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 143.

<sup>46</sup> Ebd., S. 143f.

<sup>47</sup> Ebd., S. 163.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 257.

<sup>49</sup> Ebd., S. 259.

<sup>50</sup> Ebd., S. 376.

<sup>51</sup> Ebd., S. 375.



Regungen bisher verdrängt zu haben – sie wird als „frigid little girl“<sup>52</sup> wahrgenommen (Min. 33:33) – und die neue Erfahrung der Masturbation als ebenso erregend wie gefährlich zu erleben. In ihrem Bett, umgeben von überdimensionalen rosafarbenen Plüschtieren, erfüllt Nina die Hausaufgabe, zu der Choreograph Leroy sie ermutigt hat: „Go home and touch yourself. Live a little“ (Min. 35:22-35:31). Auf der Tonspur gehen Ninas erregtes Atmen und eine extradiegetische Musik, die zugleich verheißungs- und unheilvolle Spannung aufbaut, ineinander über. Das Moment der Angstlust kulminiert schließlich in Ninas Erschrecken, als sie – möglicherweise fantasierend – auf dem Sessel neben dem Bett ihre schlafende Mutter entdeckt. Die Musik erreicht ihren dramatischen Höhepunkt, Ninas präorgiastisches Stöhnen verkehrt sich in entsetzte Stoßatmung und sie kriecht wie gejagt unter ihre Bettdecke (Min. 37:09-38:41).

Der Wrestler Randy Robinson ist vollkommen absorbiert von seinen Schuldgefühlen, seinem Körperkult, seinem Narzissmus. Für ausgelebte Sexualität bleibt da kein Raum. Es genügt ihm offenbar, Cassidy im Stripclub zuzuschauen – und selbst dabei scheint es Randy weniger darum zu gehen, ihr nacktes Fleisch zu begaffen, als vielmehr um jemandem, der ihm zuhört, jemandem, dem er zuhören kann. Was er vermisst und sucht, ist bloße Nähe. Betrachtet man Randy als Märtyrerfigur<sup>53</sup>, kann das Ausblenden von Sexualität als parallel zur religiösen Selbstverstümmelung verstanden werden, in deren Rahmen der Heilige ein Opfer zu bringen hat; und dieses Opfer ist nach Menninger das seines Sexuallebens.<sup>54</sup> Das Wrestling weist schließlich durchaus Ähnlichkeiten mit religiösen „Orgien öffentlicher Selbsttortur“<sup>55</sup> auf. In beiden Fällen fügen die Beteiligten sich selbst Verstümmelungen zu oder aber sie unterwerfen sich solchen zumindest freiwillig. Die Dynamik einer solchen selbsterstörerischen religiösen Orgie, in der wie beim Wrestling der Aspekt eines Publikums nicht unwichtig ist<sup>56</sup>, schildert Sir James George Frazer auf eindruckliche Weise:

---

<sup>52</sup> Gegenüber Beth, die er „my little princess“ zu nennen pflegte, hat Leroy deren Nachfolgerin Nina stets so bezeichnet. Während einer Trainingsstunde konfrontiert er Nina dann direkt mit ihrer sexuellen Reizlosigkeit und fragt ihren Tanzpartner: „Honestly, would you fuck that girl?“ Die Antwort darauf hat er selbst schon: „No. No one would. Nina, your dancing is just as frigid...“ (Min. 44:40-44:55). Seinen Satz beendet Leroy nicht, da schlagartig das Licht ausgeht – sein Kommentar dazu: „Fuck!“ Daraufhin schickt er die anderen Tänzer nach Hause und trainiert mit Nina allein weiter (Min. 45:16-47:08). Er weist sie an, sich gehen zu lassen: „Feel my touch. Respond to it“, küsst sie, fordert eindringlich: „Open your mouth.“ Er greift ihr an die Brust und zwischen die Beine – und lässt sie schließlich stehen: „That was me seducing you, when it needs to be the other way around.“

<sup>53</sup> „In Randy Robinson, genannt »The Ram« haben die blutigen Spiele ihren vorläufigen Meister gefunden. Und in Mickey Rourke wiederum hat das Kino [...] einen neuen Heiligen für seine Passionsgeschichten“ (Birgit Glombitza: Mickey Rourke als „The Wrestler“: Der letzte Gladiator [*Spiegel Online*, 25.02.2009]. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,609763,00.html>; zuletzt abgerufen am 20.09.2011).

<sup>54</sup> Vgl. Karl Menninger [1938]: *Selbsterstörung. Psychoanalyse des Selbstmords* (Titel der Originalausgabe: *Man against himself*). Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 278.

<sup>55</sup> Ebd., S. 279.

<sup>56</sup> Der Aspekt des Exhibitionismus kennzeichne die pathologische Selbstverstümmelung und fehle bei ihren konventionellen, kulturell tradierten Formen. Mit ihrem „starken exhibitionistischen Anteil“ setzten erstere „das

„Der dritte Tag war bekannt als der Tag des Blutes. Der Archigallus oder Hohepriester nahm Blut aus seinen Armen und bot es als Opfer dar. Er war aber mit diesem blutigen Opfer nicht allein. Aufgewühlt durch die wilde, barbarische Musik schmetternder Zimbeln, dröhnender Trommeln, Hörner und Flöten, wirbelte der nieder Klerus im Tanz herum, wobei sie mit den Köpfen wackelten und das Haar umher schleuderten, bis sie in rasender Erregung und unempfindlich gegen Schmerz ihre Körper mit Tonscherben oder Messern zerschnitten, um den Altar und den heiligen Baum mit ihrem dahinströmenden Blut zu benetzen.“<sup>57</sup>

Derartig orgiastische Selbstverstümmelungsriten dienten dazu, „das Opfer des Sexuallebens dem höchsten (bekannten) Gott darzubringen“ und tatsächlich oder symbolisch „in blutiger und qualvoller Weise seine Männlichkeit zu opfern“.<sup>58</sup> In ebensolcher Weise ließe THE WRESTLER sich deuten – wäre da nicht, neben der Selbstzerstörung, die Zurschaustellung von unverwüstlicher Männlichkeit. Aber gerade dass diese so ausgestellt werden muss, legt es nahe, hinter der Fassade eine bedrohte Virilität zu vermuten. Demnach liegen die Motive des Wrestlers irgendwo zwischen Selbstkastration und Selbstvergewisserung.

In BLACK SWAN ist die Selbstverstümmelung, unter Berufung auf Menninger, als Ausdruck einer gestörten Mutter-Tochter-Bindung und damit auch einer gestörten Sexualität der Tochter zu verstehen. Konkret spielt dabei die Beziehung Ninas zu ihrer Haut und ihren Fingernägeln eine Rolle. Was Menninger über das Nägelkauen oder Verletzungen der Hautoberfläche schreibt, kann auch auf Aronofskys Film angewendet werden:

„Man braucht sich nur die Verzweiflung, Angst und ohnmächtige Wut vor Augen zu halten, die die Gewohnheit des Nägelkauens ihrer Kinder bei den Müttern auslöst, um zu erkennen, wie groß die Befriedigung der Kinder sein muß und wie zutreffend die unbewusste Intuition der Mütter. Nur Befriedigung einer Art, deretwegen die Mutter sich selbst schuldig fühlt, konnte möglicherweise die unbehagliche, reizbare Intoleranz erregen, mit der sie diese und ähnliche Gewohnheiten betrachtet. Die Tatsache, daß das Kind an seinen eigenen Fingern und Fingernägeln *knabbert*, legt nahe, daß es sich sowohl Befriedigung als auch um Bestrafung handelt. [...] Die Strafe erlaubt tatsächlich die Fortsetzung schuldhafter Befriedigungen und wird auf diese Weise selbst zu einer Art von Befriedigung.“<sup>59</sup>

Ninas Angriffe auf den eigenen Körper sind sogar noch drastischer als das weit verbreitete Nägelkauen: Sie zieht sich vom blutigen Nagelbett aus die Haut des gesamten Fingers ab (Min. 30:37) (Abb. 8). Und anders als bei den Hautabschürfungen des Neurotikers, „bei denen das Individuum gezwungen zu sein scheint, sich zu kratzen“<sup>60</sup>, erwächst (im wahrsten Sinne des Wortes) die Zerstörung ihrer Haut aus den Tiefen ihres Körpers: Auf Ninas Schulterblättern bilden sich kleine Wunden, verursacht durch von innen die Haut durchbohrenden Fremdkörpern - die so fremd nicht sein können, wenn sie von innen

---

Individuum gewöhnlich dem Spott, dem Mitleid oder zumindest unangenehmem Aufsehen“ aus. Außerdem unterschieden sich die „normalen« Selbstverstümmelungen“ (beispielsweise das Schneiden der Nägel und Haare) dadurch von den krankhaften, dass sie „selten Schmerzen verursachen“ (Vgl. Karl Menninger [1938]: Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords [Titel der Originalausgabe: Man against himself]. Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 314).

<sup>57</sup> Sir James George Frazer: *The Golden Bough*. New York 1923. Zit. nach: Karl Menninger [1938]: Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords (Titel der Originalausgabe: Man against himself). Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 279.

<sup>58</sup> Karl Menninger [1938]: Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords (Titel der Originalausgabe: Man against himself). Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 279.

<sup>59</sup> Ebd., S. 266.

<sup>60</sup> Ebd., S. 269.



kommen.<sup>61</sup> Was da ihre Haut durchbricht, sind Federkiele - hiermit beginnt also ihre (zumindest auf der Fantasieebene auch körperliche) Verwandlung in den Schwarzen Schwan (Abb. 9). Dies lässt sich nun mit der dritten Form der Selbstzerstörung in Verbindung bringen: Das Krankheitsbild der Psychose kann, sofern denn eine rationale Erklärung vonnöten ist und den Filmgenuss nicht stört, als eine Begründung des Geschehens in BLACK SWAN herangezogen werden. Menningers Definition zeigt, dass die Psychose dem Prinzip des „Dereismus“ folgt, dass also das Realitätsprinzip zugunsten des Lustprinzips abgelehnt wird<sup>62</sup>:

„Es ist vielleicht offensichtlich, daß man sich buchstäblich selbst zerstört, wenn man sich soweit von der Realität entfernt, daß man Impulsen nachgibt, die im Gegensatz zu den Naturgesetzen oder den gesellschaftlichen Maßstäben stehen. Wenn diese Abwendung extrem ist, wenn die Impulse so mächtig sind, daß sie allen Hemmungen widerstehen und sich ohne jede Rücksicht auf die Realität in chaotischer, ungeordneter Weise manifestieren, dann haben wir das vor uns, was man medizinisch als *Psychose*, juristisch als *Geisteskrankheit* bezeichnet.“<sup>63</sup>

Das Stichwort Geisteskrankheit ist bei Menninger gebunden an primitive Wildheit, denn

„Wilde und Geisteskranke haben gemeinsam, daß sie ohne Rücksicht auf die Forderungen einer Zivilisation handeln, die primitive Neigungen oft bis zur Unkenntlichkeit verändert. In einem gewissen Sinne ist das, was wir Geisteskrankheit nennen, einfach eine Regression auf den Zustand des Wilden, bei dem solche Einschränkungen nicht beachtet zu werden brauchen.“<sup>64</sup>

Das Wilde wiederum lässt sich assoziieren mit dem Animalischen - Ninas Transformation in einen Schwan bekommt somit den Anschein einer Regression auf eine präzivilisierte Entwicklungsstufe, in der alle Triebe und libidinösen Regungen noch fessellos sind. Menninger findet anhand klinischer Beobachtungen einige Erklärungsansätze der Psychose und führt aus:

„[D]er Psychiater sieht viele Patienten, deren Ablehnung der Realität so bestimmt, so extrem, so individuell ist, daß niemand daran zweifeln kann, daß sie infantile Methoden benutzen, um sich vor der Ungastlichkeit einer Welt zu schützen, die ihnen feindselig erscheint, und daß sie sich durch eine Abwendung von ihr schützen, die bis zum Extrem der Zerstörung gehen kann. Da gibt es jene, die keine befriedigenden Objektbeziehungen mit der Außenwelt aufrechterhalten können, bei denen Liebe und Haß nicht ohne weiteres aus dem Boden der Kindheit, auf dem sie wuchsen, in die neuen Anforderungen einer sich verändernden Welt verpflanzt werden konnten.“<sup>65</sup>

Der Psychotiker könne in einen „nihilistische[n] Wahn“ verfallen und im Zustand der Depersonalisierung<sup>66</sup> seine eigene Zerstörung fantasieren<sup>67</sup>:

---

<sup>61</sup> Das, was mit Ninas Körper geschieht, lässt sich insofern als im Freudschen Sinne unheimlich bezeichnen, als hier etwas Verdrängtes wiederkehren zu scheint (Vgl. Sigmund Freud [1919]: Das Unheimliche. In: Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. IV, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 241-274).

<sup>62</sup> Vgl. Karl Menninger [1938]: Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords (Titel der Originalausgabe: Man against himself). Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 238.

<sup>63</sup> Ebd., S. 237.

<sup>64</sup> Ebd., S. 291.

<sup>65</sup> Ebd., S. 239.

<sup>66</sup> Depersonalisierung: Dieses psychische Phänomen stuft Volker Faust als „irritierendes bis bedrohliches **Gefühl der Unwirklichkeit**“ [ein]. Die Fachbegriffe lauten: Depersonalisation (»ich bin nicht mehr ich selber«) oder Derealisation (»alles so unwirklich, eigenartig, sonderbar um mich herum«). Dabei können sogar die Sinnesorgane (Sehen, Hören, Schmecken, Riechen, Fühlen) beeinträchtigt werden, bis hin zu einer gestörten Umwelt-Wahrnehmung oder gar Schmerz-Empfindung“ (Volker Faust: Psychiatrie heute. Seelische Störungen

„Die Abkehr von Realitätsmaßstäben befähigt den psychotischen Menschen, sich in einer einzigartigen Weise, die niemand sonst zur Verfügung steht, zu zerstören. Er kann *sich einbilden*, tot zu sein, oder er kann sich einbilden, daß ein Teil von ihm tot oder vernichtet sei. Seine phantasierte teilweise oder vollständige Selbsterstörung entspricht in ihren Motiven der tatsächlichen Selbstverstümmelung oder dem Selbstmord.“<sup>68</sup>

## 2.2 Die Attraktion des malträtierten Körpers oder Das Kino ist vor allem ein körperliches

„Ein Kino ohne Körper ist schwer vorstellbar, denn Körper stehen »hier im Mittelpunkt; die Kamera richtet sich nach ihnen, verfolgt sie, fängt sie ein, stellt sie still, oder wirbelt um sie herum, rückt ihnen auf den Leib, tastet sie ab und schwelgt in ihren Bewegungen, Gesten und Gesichtern.«<sup>69</sup>

Das Medium Film inszeniert Körper durch die Mittel der Aufzeichnung, der Zerlegung, der Montage und der nachträglichen Bildbearbeitung - anders als die leibhaftige Anwesenheit des Bühnenschauspielers, „ist physische Präsenz im Kino stets eine imaginäre“.<sup>70</sup> Der in diesem Sinne fantasmatische Leib steht im Zentrum des Mediums; das Kino ist „fasziniert von seiner erotischen Attraktivität wie von allen anderen Varianten physischer Aktion und physischen Leidens.“<sup>71</sup>

Im Rahmen der Auseinandersetzung mit Aronofskys *BLACK SWAN* und *THE WRESTLER* ist die fesselnde Gewalt der Filmbilder von gequälten und zerstörten Körpern von besonderem Interesse. Worin diese Faszination, das Schwanken zwischen Abscheu und Schaulust, begründet sein mag, deutet die folgende Beschreibung einer Selbstverletzung an:

„Am besten sind Wunden, die so klaffend werden, dass ich mit der Fingerkuppe hineinfassen kann. Es ist wichtig, dass warmes Blut kommt, möglichst viel. Ich glaube, wenn man nur unter der Haut befindliche Gefäße durchtrennt, ist das Blut kalt, das ist nicht so gut. Ich schiebe das Blut mit den Fingern den Arm hinunter, hole mir mehr, wenn ich mehr brauche. Das ist die liebevollste Situation an dem ganzen Akt. Ich empfinde große Ruhe, Gelöstheit und Nähe zu mir selbst. Dieser Moment sollte festgehalten werden. Es sind Momente großer Privatheit und Wahrhaftigkeit. So wie ich mich sonst oft als leer und unwirklich, als unecht und artifiziell bezeichne, finde ich mich dann lebendig[.]“<sup>72</sup>

Das Blut als Symbol zeugt gemeinhin von Schmerz, Verwundung, Verletzlichkeit, letztlich von Tod, und verweist als konkret-körperliche Substanz zugleich auf Lebendigkeit. Im Blüten

---

erkennen, verstehen, verhindern, behandeln. Borderline-Persönlichkeitsstörung (BPS). URL: [http://www.psychosoziale-gesundheit.net/pdf/faust1\\_borderline.pdf](http://www.psychosoziale-gesundheit.net/pdf/faust1_borderline.pdf); S. 17; zuletzt abgerufen am 27.12.2011).

<sup>67</sup> Karl Menninger [1938]: Selbsterstörung. Psychoanalyse des Selbstmords (Titel der Originalausgabe: *Man against himself*). Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 240.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Enrico Wolf: *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. München 2008, S. 70. Darin zit.: Bärbel Tischleder: „They are called boobs.“ Zur Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino. In: Margrit Frölich / Reinhard Middel / Karsten Visarius (Hg.): *No body is perfect. Körperbilder im Kino*. Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 19, Marburg 2001, S. 55-70, hier S. 55.

<sup>70</sup> Vgl. Margrit Frölich / Reinhard Middel / Karsten Visarius: Vorwort der Herausgeber. In: Margrit Frölich / Reinhard Middel / Karsten Visarius (Hg.): *No body is perfect. Körperbilder im Kino*. Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 19, Marburg 2001, S. 7f., hier S. 7.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Manon Liedermann: *Die Dunkelheit, die niemand kennt*. Bergisch-Gladbach 1998. Zit. nach: Gerhard H. Paar: Selbstverletzung als Selbsterhaltung. In: Mathias Hirsch (Hg.): *Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute*. Gießen 2002, S. 53-72, hier S. 54.



stellt sich hier eine Intimität in der Beziehung zum eigenen Körper ein, die Situation wird als geradezu feierlich und erhebend empfunden. Insbesondere die Performancekunst seit den 1960er Jahren ist sich der symbolischen wie auch sensuellen Kraft des Blutes bewusst. So merkt Hermann Nitsch zum Blut Folgendes an:

„Das ist in erster Linie [...] ein sehr sinnlicher Saft. Es ist grellrot, hat eine bestimmte Konsistenz, manch einen ekelt's davor. Und es ist eben auch verbunden mit dem Bewusstsein von Christi Blut, von Blutsopfern, eigenen Verletzungen.“<sup>73</sup>

Ebenso stellt Nitschs Charakterisierung der Farbe des Blutes die Dualität dieses Körpersaftes in den Vordergrund:

„Rot ist die intensivste Farbe, die ich kenne, Rot ist die Farbe, die am intensivsten zur Registration reizt, weil sie die Farbe des Lebens und des Todes gleichzeitig ist.“<sup>74</sup>

Überhaupt gehören Farben zu den „wichtigsten Charakteristika eines Körpers und steuern beträchtlich die sensorische, affektive, aber auch kognitive Wahrnehmung.“<sup>75</sup> Rot, Weiß, Schwarz – dieses symbolträchtige und kontrastreiche Farbtrio ist für den Film *BLACK SWAN* von Bedeutung. Wie durch die populäre Formel „so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie Ebenholz“ im Grimmschen Märchen *Schneewittchen*, werden auf diese Weise existentielle Topoi sinnlich wahrnehmbar: Schmerz, Unschuld bzw. das Gute und Tod bzw. das Böse. Kathrin Fahlenbrachs Einstufung der Farbe Blutrot als „metaphorische Konkretisierung von Aggressivität, Angst und Wahnsinn“<sup>76</sup> ist in Bezug auf *BLACK SWAN* sinnvoll: Am Ende (ab Min. 85), kurz bevor der weiße Schwan während des finalen Auftritts zum schwarz gefiederten wird, erreicht die (phantasmatische) Spaltung Ninas in zwei Figuren ihren Höhepunkt: Zwischen zwei Szenen wird Nina von Lily in ihrem Umkleideraum aufgesucht. Sich von der Zweitbesetzung, die ihr eigentlich nur gratulieren will, bedroht fühlend, stößt Nina der Konkurrentin eine Spiegelscherbe in den Bauch. Doch das Gesicht, in welches Nina dabei blickt, wird plötzlich zu ihrem eigenen - der „böse Schwan“ tötet den „guten Schwan“; das weiße Kostüm wird getränkt vom aus dem Leibesinneren sickernden Blut (Abb. 10, 11). In dieser Inszenierung der Farben lässt sich eine Parallele zu der italienischen Künstlerin Gina Pane erkennen, deren Performances Selbstverletzungen mittels Glas, Dornen, Klängen sowie Feuer beinhalteten und die in ihren Aktionen stets weiß gekleidet war (Abb. 12) –

---

<sup>73</sup> Hermann Nitsch [1988], in: *Kunstforum international. Performance und Performance Art*. Hrsg. von Gerhard Johann Lischka. Bd. 96/1988. Zit. nach: Marina Schneede: *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002, S. 137.

<sup>74</sup> Hermann Nitsch: *Ausstellungskatalog. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1988*, S. 5. Zit. nach: Marina Schneede: *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002, S. 136.

<sup>75</sup> Kathrin Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg 2010, S. 155.

<sup>76</sup> Ebd., S. 158.

„im Wissen, daß das Rot des Bluts durch eine Verletzung den stärksten Kontrast zum Weiß der Unberührbarkeit und der Unverletzlichkeit bilden würde.“<sup>77</sup>

Es kann als allgemeingültig anerkannt werden, dass „Schmerz im Dienste einer Selbstvergewisserung“<sup>78</sup> steht und dass die Schmerzerfahrung das Bewusstsein steigert – „eine wesentliche Voraussetzung für den künstlerisch genutzten Körper“<sup>79</sup>. Für Pane sei es jedoch nicht nur um eine Steigerung des eigenen Bewusstseins gegangen,

„sondern auch um die Weitergabe dieser Erfahrung an ihre Zuschauer. Immer wieder hielt sie die nachfühlbaren Schmerzen der Verletzungen, die sie sich bei den Aktionen selbst zufügte, als Schrei des Körpers, als Aufschrei unmittelbarer Sinneserfahrung, der [...] »anästhetisierten Gesellschaft« entgegen. Die ihrer Ansicht nach vor allem im passiven Rezeptionsverhalten vor dem Fernsehgerät zu beobachtende Betäubung aufzulösen war ihr vordringliches Ziel.“<sup>80</sup>

Nach Marina Schneede geht es „um die ästhetische Qualität der Farbsubstanz, um den Erregungsfaktor, auch um das Abstoßende.“<sup>81</sup> Als künstlerisches Mittel werde Blut also bewusst zur Provokation eingesetzt. Nicht weniger entscheidend ist jedoch auch seine „ungewöhnlich hohe Symbolqualität“<sup>82</sup> im Rahmen der christlichen Ikonografie des Blutopfers, der Wunde, des Martyriums. Neben dem Blut ist auch der Haut zentrale Bedeutung beizumessen, denn:

„Die Identität des Menschen ist [...] mit der Haut verbunden, und die Ablösung der Haut bedeutet seit jeher den Verlust der Identität.“<sup>83</sup>

Als größtes Organ des Menschen – und, dies sei hier hinzugefügt, als das einzige unmittelbar sichtbare – umfange es alle anderen Organe und erscheine vorrangig als „Grenze des Selbst“. Die Haut beherberge das Selbst und schließe es nach außen ab. Schneede schließt daraus, die Haut fungiere als „Metapher für die Isolation von der Welt“.<sup>84</sup> Zudem sagen die konkrete Beschaffenheit der Haut sowie die vielen an dieses Organ angelehnten Idiome etwas aus über das Individuum, das in ihr steckt:

„Haut ist ein ganz besonderes Organ. Sie erzählt auf vielerlei Weise metaphorisch vom Leben: die Gänsehaut vom Schauer und Schrecken, die dünne Haut von der Empfindlichkeit der Seele, das Aus-der-Haut-Fahren vom Zorn. Die Vorstellung von der Haut als Grenze des Selbst machen zahlreiche andere Redewendungen anschaulich: sich seiner Haut wehren, mit heiler Haut davonkommen, nicht in der Haut eines anderen stecken wollen. Hier wird häufig das Unwohlsein, die mangelnde Geborgenheit des Menschen in seiner Haut artikuliert.“<sup>85</sup>

Narben und Wunden auf der Hautoberfläche zeugen dementsprechend von physischen wie auch psychischen Versehrtheiten – so habe beispielsweise Gina Pane „ihre Selbstverletzungen als dauerhafte Einschreibungen schmerzhafter Erfahrungen in den Körper“ verstanden.<sup>86</sup>

---

<sup>77</sup> Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 64.

<sup>78</sup> Barbara Engelbach, zit. nach: ebd..

<sup>79</sup> Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 62.

<sup>80</sup> Ebd., S. 63.

<sup>81</sup> Ebd., S. 137.

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Ebd., S. 115.

<sup>84</sup> Vgl. ebd., S. 55.

<sup>85</sup> Ebd.

<sup>86</sup> Ebd., S. 65.



Letzten Endes steht im Mittelpunkt der Kunst, nicht nur für Günter Brus<sup>87</sup> (Abb. 13), Vertreter des Wiener Aktionismus der 1960er und 1970er Jahre<sup>88</sup>, eines:

„Mein Körper ist die Absicht, mein Körper ist das Ereignis, mein Körper ist das Ergebnis.“<sup>89</sup>

Dieser Körper ist nach Schneede in der Kunst der 1990er Jahre kaum noch als „unversehrtes Ganzes“ vorstellbar; er werde als manipuliert, als fragmentiert begriffen und werde nun vermehrt von innen betrachtet.<sup>90</sup> Dabei unterhalten die Fotografie und schließlich auch die Kinematografie als Reproduktionstechniken von Beginn an eine enge Beziehung zum Körper – und zwar insbesondere „zum kranken Körper, zum sozialen Körper, zum »exotischen« Körper, zum erotisierten Körper.“<sup>91</sup> Das Fotografieren des Körpers und seine Bannung auf Zelluloid machen den manipulierten, fragmentierten Körper nicht nur sichtbar, sondern tragen selbst zu seiner Manipulation, seiner Fragmentation und – darauf weist Nobuyoshi Araki (Abb. 14, 15) hin - zu seinem metaphorischen Tod bei:

„Wenn man das, was sich bewegt, festhält, ist das eine Art von Tod. Die Kamera, das photographische Bild beschwören immer schon den Tod herauf. Und ich denke beim Photographieren auch an den Tod, was man den Bildern ansieht. [...] Für mich ist Photographieren ein Akt, bei dem mein »Ich« mittels des Gegenstandes hervorgeholt wird. Photographie war von Anfang an mit dem Tod verbunden.“<sup>92</sup>

Den „»mortifizierenden« Aspekt der Photographie“ betont auch Philippe Dubois, indem er die Fotografie als „Thanatographie“ bezeichnet.<sup>93</sup> Dass jedoch Fotografie und Film trotz ihrer vergleichbaren Herstellungstechnik nicht die gleiche „Affinität zum Tod“ haben, macht Gabriele Jutz deutlich:

„Während die unbewegte und stumme Photographie die Toten als Tote würdigt, erstattet ihnen der Film aufgrund der spezifischen Qualitäten seines Signifikanten eine Form von Lebensähnlichkeit zurück. Verantwortlich dafür ist vor allem die Bewegung: Die irrealen Verbindung eines räumlich Unmittelbaren mit einem zeitlich Vergangenen, die das Photo kennzeichnet, verschwindet beim Anblick eines Films, da

---

<sup>87</sup> „1968-70 setzt Brus Rasierklingen in »Körperanalysen« ein, um an Oberschenkel, Brust und Kopf seine Haut zu ritzen und Blut hervorquellen zu lassen. Der Künstler testet Ekel- und Schmerzgrenzen am eigenen Körper durch Schnitte und das Trinken von Urin [...]. Brus begibt sich an und unter die eigenen Körperschwellen“ (Thomas Dreher: Aktionstheater als Provokation: Grotteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus. Vortrag in der Staatsgalerie Stuttgart, 30. Juni 2009. URL: [http://dreher.netzliteratur.net/2\\_Performance\\_Aktionismus.html](http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html); zuletzt abgerufen am 27.12.2011).

<sup>88</sup> Wiener Aktionismus: Diese Strömung innerhalb der modernen Kunst zielte insbesondere auf Schockeffekte und sogar den „Suizid als Form des künstlerisch-gesellschaftskritischen Ausdrucks“. Eine bedeutende Rolle spielen dabei auch Einflüsse der Tiefenpsychologie Freuds und Jungs: „Man versuchte durch den Wiener Aktionismus den Menschen und die mehr oder weniger bewussten Abgründe der Seele sowie die menschlichen Triebe nicht nur ins Zentrum der Kunst zu stellen, sondern auch diesen Dingen bei den Aktionen vor Publikum bewusst freien Lauf zu lassen“ (URL: [http://www.kunst1.de/lexikon/w/wiener\\_aktionismus.html](http://www.kunst1.de/lexikon/w/wiener_aktionismus.html); zuletzt abgerufen am 27.12.2011).

<sup>89</sup> Günter Brus: Werke aus der Sammlung Essl. Wien 1998, S. 13. Zit. nach: Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 24.

<sup>90</sup> Vgl. Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 45.

<sup>91</sup> Annette Messenger: Ausstellungs-Katalog. Grenoble / Bonn 1989, S. 159. Zit. nach: Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 80.

<sup>92</sup> Nobuyoshi Araki: Ausstellungs-Katalog. Deichtorhallen, Hamburg 1998, S. 7. Zit. nach: Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 36.

<sup>93</sup> Vgl. Gabriele Jutz: Die Physis des Films. Techniken der Körperrepräsentation in der Filmavantgarde. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 351-364, hier S. 352.

Bewegung immer als gegenwärtig wahrgenommen wird. Indirekt dient Bewegung aber auch zur Darstellung von Zeit, einem weiteren Wirklichkeitsindiz.<sup>94</sup>

Einen weiteren Unterschied in der jeweiligen Beziehung zum Tod macht Jutz zwischen dem konventionellen Erzählkino und dem Avantgardefilm aus:

„Das Filmbild verweist durch das perzeptive Kriterium der Ähnlichkeit auf sein profilmisches Objekt – insofern ist es Ikon. In konventionellen Filmen dominiert diese Abbildfunktion und überdeckt dadurch den indexikalischen Aspekt des filmischen Signifikanten. Dieser indexikalische Charakter ist es allerdings, der im Material selbst jene »Erinnerung« an das vorfilmische Ereignis aufbewahrt, ein Faktum, das in den nicht-reproduzierbaren Künsten durch Rückgriff auf konkrete Substanzen oder Objekte erst hergestellt werden muß. Der indexikalische, physische Anteil des filmischen Zeichens wird im klassischen Erzählkino üblicherweise nicht problematisiert. Auseinandersetzungen mit dem Tod finden nicht auf der Ebene des Signifikanten, sondern auf der des Themas, des Sujets, des »Inhalts« statt [...]. Anders die Filmavantgarde: Spätestens mit Expanded Cinema<sup>95</sup> bediente sie sich exzessiv der plastisch-sinnlichen Qualitäten des Filmstreifens [...].<sup>96</sup>

Mit der Zeichentheorie Charles Sanders Peirces lässt sich dabei die besondere Weise, in der Film, Fotografie oder auch Performancekunst auf den Rezipienten wirkt, verstehen:

„Die Verwendung von Blut [der konkreten Substanz; D.B.] [...] verweist auf eine Bezeichnungspraxis, die im Sinne von Charles Sanders Peirce als indexikalische interpretiert werden kann. Peirce nennt diejenigen Ausdrucksweisen indexikalisch, in denen der Signifikant mit dem Referenten nicht durch eine soziale Konvention (wie beim symbolischen Zeichen) und auch nicht durch irgendeine Ähnlichkeit (wie beim ikonischen Zeichen), sondern durch räumliche und/oder zeitliche »Nachbarschaft« (Kontiguität), d.h. durch einen tatsächlichen Zusammenhang verbunden ist. Was diese Formen der künstlerischen Repräsentation ebenso anstößig wie faszinierend macht, ist die Idee des unmittelbaren physischen Kontakts zwischen Zeichen und Objekt, wie sie auch bei manchen Formen der magischen Kommunikation im Spiel ist. Im Unterschied zu Bezeichnungspraktiken, die ihr referentielles Universum ikonisch abbilden oder sprachlich (symbolisch) bezeichnen, besitzt das indexikalische Zeichen eine intime Nähe zu seinem Objekt, die zum Zeitpunkt der Zeichenproduktion selbst nicht einmal mehr aktuell gegeben sein muß. Dieses »Objekt« nun [...] ist der Mensch, genauer: die abwesende, verschwundene, tote Person, der zeitlich oder räumlich distante Körper.<sup>97</sup>

Dass nun dieser Körper so fasziniert und zum Gegenstand der Kunst gemacht wird, betrachtet Jutz als Reaktion auf die „vielbeschworene »Krise der Repräsentation«“:

„Angesichts der zunehmenden Entkörperlichung (Stichwort »Virtuelle Realität«) greifen Künstler und Künstlerinnen immer häufiger auf bildfremdes, physisches Material zurück, dessen konkret-sinnliche Qualität die Aura des Authentischen gewährleisten soll.<sup>98</sup>

Dass aber die Lust am „Gräßlichen“ mitnichten ein modernes Phänomen ist, betont Kracauer in seiner Verteidigung des Mediums Film, dem oftmals „billige[] Sensationshascherei“ vorgeworfen werde:

---

<sup>94</sup> Gabriele Jutz: Die Physis des Films. Techniken der Körperrepräsentation in der Filmavantgarde. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 351-364, hier S. 352f.

<sup>95</sup> Expanded Cinema: Der von Sheldon Renan [*The Underground Film* (1967)] und Gene Youngblood [*Expanded Cinema* (1970)] eingeführte Begriff wird bei Jutz als Bezeichnung einer avantgardistischen Filmpraxis definiert:

„Mit seinen Wurzeln im künstlerischen Underground war das expanded-cinema ursprünglich Ausdruck einer Haltung, die vergleichbar mit jener der klassischen Avantgarden, eine Synthese von Kunst und Leben, von ästhetischer und politischer Fortschrittlichkeit anstrebte“ (Gabriele Jutz: *Cinéma Brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien / New York 2010, S. 162).

<sup>96</sup> Gabriele Jutz: Die Physis des Films. Techniken der Körperrepräsentation in der Filmavantgarde. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 351-364, hier S. 353.

<sup>97</sup> Ebd., S. 352.

<sup>98</sup> Ebd., S. 351.



„[Es] ließe sich sagen, daß es nicht das Massenmedium wäre, das es ist, wenn es nicht auch für schockierende Sensationen sorgte; und daß es tatsächlich mit ihrer Darbietung nur altehrwürdigen Traditionen folgt. Seit unvordenklichen Zeiten hat es die Menschen nach Schauspielen gelüstet, die ihnen gestatten, die Wut von Feuersbrünsten, die Ausschreitungen der Gewalt, maßlose Leiden und unaussprechliche Begierden stellvertretend zu erleben – Schauspielen, die den schauernden und entzückten Zuschauer in blinde Beteiligung hineinschrecken.“<sup>99</sup>

Auch „Sonderformen der Realität“ seien im Film darstellbar – also physische Realitäten, die „Menschen in extremen Gemütszuständen“ wahrnehmen.<sup>100</sup> Den hier aufgezeigten Kategorien des faszinierend Grässlichen zuordnen lässt sich sowohl THE WRESTLER mit seiner Darstellung körperlicher Gewalt als auch BLACK SWAN mit seiner Inszenierung physischer Qualen und psychischer Wahnwelten. Dass die Konfrontation mit grausamen Realitäten überhaupt erst im Rahmen des Mediums Film möglich ist, veranschaulicht Kracauer anhand der mythischen Geschichte vom Haupt der Medusa (Abb. 16),

„deren Gesicht mit seinen Riesenzähnen und seiner heraushängenden Zunge so schrecklich war, daß bei seinem Anblick Mensch und Tier zu Stein erstarrten. Als Athene Perseus beauftragte, das Ungeheuer zu erschlagen, warnte sie ihn, er dürfe niemals das Gesicht selber ansehen, nur sein Spiegelbild im blanken Schild, den sie ihm gab. Perseus folgte dem Rat der Athene und enthauptete die Medusa mit einer Sichel, die Hermes zu seiner Ausrüstung beige-steuert hatte. Die Moral des Mythos ist natürlich, daß wir wirkliche Greuel nicht sehen und auch nicht sehen können, weil die Angst, die sie erregen, uns lähmt und blind macht; und daß wir nur dann erfahren werden, wie sie aussehen, wenn wir Bilder von ihnen betrachten, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren. Diese Bilder sind nicht von der Art jener, in denen künstlerische Fantasie unsichtbares Grauen zu gestalten sucht, sondern haben den Charakter von Spiegelbildern. Unter allen existierenden Medien ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die »Reflexion« von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an. Die Filmleinwand ist Athenes blanker Schild.“<sup>101</sup>

Resümierend betont Kracauer die befreiende und stärkende Kraft dieser filmischen „Spiegelbilder des Grauens“:

„Wenn wir die Reihen der Kalbsköpfe<sup>102</sup> oder die Haufen gemarterter menschlicher Körper in Filmen über Nazi-Konzentrationslager erblicken – und das heißt: erfahren –, erlösen wir das Grauenhafte aus seiner Unsichtbarkeit hinter den Schleiern von Panik und Fantasie. Diese Erfahrung ist befreiend insofern, als sie eines der mächtigsten Tabus beseitigt. Perseus’ größte Tat bestand vielleicht nicht darin, daß er die Medusa köpfte, sondern daß er seine Furcht überwand und auf das Spiegelbild des Kopfes im Schild blickte. Und war es nicht gerade diese Tat, die ihn befähigte, das Ungeheuer zu enthaupten?“<sup>103</sup>

## 2.3 Das Abjekte

„Eine besondere Wahrheit scheint in [...] abjekten Zuständen, in kranken oder beschädigten Körpern zu wohnen.“<sup>104</sup>

---

<sup>99</sup> Siegfried Kracauer [1960]: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [Titel der Originalausgabe: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: Siegfried Kracauer: Schriften. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973, S. 92.

<sup>100</sup> Ebd., S. 93.

<sup>101</sup> Ebd., S. 395.

<sup>102</sup> Hier bezieht Kracauer sich auf Georges Franjus Dokumentarfilm LE SANG DES BETES (F 1950), der die blutigen Abläufe eines Pariser Schlachthauses zeigt (Abb. 17, 18, 19).

<sup>103</sup> Ebd., S. 396.

<sup>104</sup> Hal Foster: Obscene, Abject, Traumatic. In: October 78 (Herbst 1996), S. 107-124, hier S. 123. Zit. nach: Winfried Menninghaus [1999]: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 2002, S. 546.

Der malträtierete, deformierte, kranke oder alte Körper ist ein niedriger, ein verworfener und somit vielmehr ein Abjekt<sup>105</sup> als ein Objekt – dies zumindest lässt sich unter Bezugnahme auf Julia Kristevas „Essai sur l’abjection“ [1980] behaupten:

„Das Abjekt durchbricht die Mauer der Verdrängung und ihrer Urteile. Es verbindet das Ich wieder mit den abscheulichen Rändern, von denen es sich gelöst hat, um sein zu können – es verbindet das Ich mit dem Nichtich, dem Trieb, dem Tod. Die Abjektion ist eine Auferstehung durch den Tod (des Ichs).“<sup>106</sup>

Kristevas Begriff der Abjektion bezeichnet „all die Abspaltungen und Verwerfungen von »Ekel-Objekten« [...], die für das Subjekt bedrohlich erscheinen, da sie weder vollständig Ich noch Nicht-Ich, also weder Subjekt noch Objekt sind.“<sup>107</sup> Die Unterscheidung zwischen Ich und Nicht-Ich ist entscheidend für die Konstitution des Subjekts und wird gesichert „bei der Konfrontation mit dem Abjekten durch dessen Ablehnung oder Verwerfung“.<sup>108</sup> Der Ekel vor zweideutigen, abjekten Substanzen also erscheint als unerlässlich für die Genese des Ichs, das sich dadurch definiert, das Andere „außerhalb von sich selbst [zu] positionieren“.<sup>109</sup> Das Abjekte ist allerdings durchaus zwiespältiger Natur, denn es bezeichnet

„gerade auch die *Grenze* zwischen Ich und Nicht-Ich und löst oft einen ambivalenten Zustand zwischen Anziehung und Ablehnung aus, da die Verunsicherung bestehender Grenzen sowohl Ekel als auch Genuß auslösen kann. Kristeva betont, daß Unreinheit oder das, was Ekel auslöst, keine Eigenschaft an sich ist, sondern sich auf das bezieht, »was mit einer Grenze in Zusammenhang steht«, also beispielsweise »innen« und »außen« oder »tot« und »lebendig«. Daher verweist das mit Ekel Behaftete in vielen Fällen auf eine – oft körperliche – Grenze, die bedroht oder unklar ist.“<sup>110</sup>

Dem Abjekt entsprechende Inhalte sind das Schreckliche, Tod, Wahnsinn, Orgie, Außergesetzliches, Krieg, die weibliche Bedrohung, die „grauenvollen Wonnen der Liebe“, sowie Ekel und Grausen.<sup>111</sup> Katherine J. Goodnows Konzept des Horrorfilms orientiert sich dementsprechend am Phänomen der Bedrohung und Überschreitung von Grenzen:

„[H]orror resides in threats to the boundaries that ordinarily regulate the social order: boundaries, for instance, between the living and the dead, human and animal, human and alien, male and female. The experience of these threats is the heart of our encounters with »the abject«: with that which »disturbs identity, system, order...does not respect borders, positions, rules.«”<sup>112</sup>

Von besonderem Interesse seien dabei Bilder der Haut als sichtbares Äquivalent des unsichtbaren Inneren. Die Haut markiere eine Grenze, sei der „container“ des Blutes sowie

---

<sup>105</sup> Übersetzen lässt sich der Begriff „abjection“ mit „Niedrigkeit“ und „Verworfenheit“ (Vgl. Anja Zimmermann: Skandalöse Bilder – skandalöse Körper. *Abject art* vom Surrealismus bis zu den *Culture Wars*. Berlin 2001, S. 11).

<sup>106</sup> Julia Kristeva: *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Aus dem Französischen übersetzt von Martin von Koppenfels. Paris 1980, S. 22.

<sup>107</sup> Anja Zimmermann: Skandalöse Bilder – skandalöse Körper. *Abject art* vom Surrealismus bis zu den *Culture Wars*. Berlin 2001, S. 11.

<sup>108</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>109</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>110</sup> Ebd., S. 126.

<sup>111</sup> Vgl. Winfried Menninghaus [1999]: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main 2002, S. 541f.

<sup>112</sup> Katherine J. Goodnow: *Kristeva in Focus. From Theory to Film Analysis*. New York / Oxford 2010, S. 28. Darin zit.: Julia Kristeva: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Aus dem Frz. übersetzt von Leon S. Roudiez. New York 1982, S. 4.

der Innereien und verschaffe ein Ganzheitsgefühl des Selbst.<sup>113</sup> Dieses Gefühl der Selbst-Sicherheit werde bedroht durch Verletzungen der Haut:

„Breaks, tears, or cuts in the skin, that »container« of one’s self, confront us then with »the collapse of the border between inside and outside« the body[.] [...] the significance of images of skin emerges in several horror films. It is no coincidence that monsters are often given scaly, warty bodies: markers of the evil within. In related fashion, Kristeva’s proposals lead one now to look with new interest at the way in which a change in the state of the skin signals a change in internal state.”<sup>114</sup>

Neben der Haut sind besonders Körperflüssigkeiten wie Blut, Erbrochenes, Wundsekrete und dergleichen die abstoßenden Substanzen in Horrorfilmen<sup>115</sup> oder der „Abject art“. Letztere

„ist Kunst, die sich mit Ekel auseinandersetzt. Gemeint sind damit Inszenierungen von verworfenen, also Abscheu auslösenden Materialien oder Körperzuständen, wie sie in der Kunst seit den achtziger Jahren verstärkt auftreten“.<sup>116</sup>

Inhaltlich befasst sich diese Kunstform mit den ewigen Tabuthemen Sexualität, Krankheit und Tod und inszeniert „abjekte Körper“, also Körperbilder, die dem klassischen Konzept von „Geschlossenheit, »Schönheit« und »Normalität«“ widersprechen.<sup>117</sup> Dies entspricht Michail Bachtins Theorie, in der er eine Opposition zwischen dem „klassischen“ und dem „grotesken“ Körper feststellt.<sup>118</sup> Letzterer wird dabei als Phänomen sowohl historischer ritueller Spektakel wie dem Karneval oder der Jahrmärkte als auch des literarischen Genres der Groteske erkannt. Denn diese Bereiche, so Zimmermann, „favorisieren den nicht-idealisierten Körper“<sup>119</sup>, der durch Tätigkeiten und Zustände wie Essen, Trinken oder Ausscheidung definiert sei – oder wie Menninghaus es auf den Punkt bringt, sind „Essen und Sex [ ] die beiden kanonischen Tätigkeiten des »grotesken Körpers«“<sup>120</sup>, dem Bachtin eine „sentimentalische Lesart“ gebe:

---

<sup>113</sup> Vgl. Katherine J. Goodnow: *Kristeva in Focus. From Theory to Film Analysis*. New York / Oxford 2010, S. 34.

<sup>114</sup> Ebd., S. 34ff.

<sup>115</sup> Beispielhaft hierfür ist Brian De Palmas *CARRIE* (USA 1976), in dem Blut eine prominente Rolle spielt (Abb. 20):

„Within *Carrie*, in the midst of a scene of cleanliness (a shower at the school gym), blood begins to seep down the inside of Carrie’s thighs and, as she searches for the apparent wound, spreads to her fingers, resulting in her complete panic. On a later occasion, when a bucket of pig’s blood is tipped over Carrie to shatter her belief that she is the »belle of the ball«, blood is also a sign of Carrie’s new power, her ability to use anger in order to destroy by fire those who have fouled her. She is now not only a sexually mature young woman physically, but a violent female force“ (ebd., S. 41).

Blut ist also nicht bloß ekelerregend, sondern es wird bei Goodnow beziehungsweise De Palma mit Schmutz assoziiert und als Zeichen des Unterschieds zwischen Frau und Mann sowie einer magischen weiblichen Macht begriffen.

<sup>116</sup> Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder – skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*. Berlin 2001, S. 12. Darin zit.: Julia Kristeva: *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Paris 1980, S. 11.

<sup>117</sup> Vgl. ebd. Darin zit.: Julia Kristeva: *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Paris 1980, S. 30.

<sup>118</sup> Vgl. Michail Bachtin [1940]: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg. und mit einem Vorwort von Renate Lachmann, Frankfurt am Main 1987.

<sup>119</sup> Vgl. Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder – skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*. Berlin 2001, S. 12. Darin zit.: Julia Kristeva: *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Paris 1980, S. 38.

<sup>120</sup> Winfried Menninghaus [1999]: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main 2002, S. 407.



„Nur dieser (Gegen-)Körper ist ihm im emphatischen Sinne Körper: das Substrat von »Leben« und »Geschichte«, von materiell-leiblicher Fruchtbarkeit und Entwicklungsfähigkeit durch alle Tode und Zerstückelungen hindurch.“<sup>121</sup>

In der Kunst des 20. Jahrhunderts – man denke an die Malerei Francis Bacons, Egon Schieles (Abb. 21, 22) oder Pablo Picassos – wird der menschliche Körper vermehrt als ein fragmentierter, deformierter, verzerrter porträtiert. Die Kategorie Schönheit wurde nun zugunsten einer ästhetischen Aufwertung von Deformationen, Deviationen, Defizienzen, Brüchen, Beschädigungen und Verzerrungen hinten angestellt.<sup>122</sup> Die „Destruktion und Auflösung der »natürlichen« Körpergrenzen“<sup>123</sup> prägt also die Kunst der Moderne, taucht aber schon in Karl Rosenkranz’ *Ästhetik des Häßlichen* [1853] auf:

„Eine traurige Erscheinung der neueren Zeit [ist], daß [...] obszöne Schriften und Bilder eine immer größere Verbreitung finden [...]. Auch unser modernes Ballett ist von solchen Elementen infiziert und ästhetisch [...] so sehr heruntergekommen, daß [...] es die Zuckungen der Wollust darzustellen sucht.“<sup>124</sup>

Gerade Rosenkranz’ Beurteilung des modernen Balletts lässt sich im Kontext der Untersuchung des (weiblichen) Körpers im Film *BLACK SWAN* verwerten. Denn hier wird es zur Voraussetzung für die tänzerische Darstellung des dämonischen, verführerischen Schwarzen Schwans erhoben, sich den „Zuckungen der Wollust“ hingeben zu können. Innerhalb einer solchen negativen Ästhetik gelten Formlosigkeit, Inkorrektheit, Defiguration und Verbildung insofern als Ideale, als sie Ausdruck einer ursprünglichen, selbstvergessenen, grenzüberschreitenden Leidenschaft sind. So betrachtet, folgt Aronofskys Film der philosophischen Tradition, das Weibliche mit Materialität zu assoziieren, „während das »Männliche« als formgebend gedacht ist.“<sup>125</sup> Nina untersteht zunächst dem männlichen Choreographen, der darüber bestimmt, wie sie ihren Körper einzusetzen hat. Formlosigkeit, Körperlichkeit und Emotion werden der Frau zugeordnet und der rationalen Beherrschung und formenden Funktion des Mannes gegenübergestellt. Zimmermann verweist darauf, dass die weiblich konnotierte Formlosigkeit wiederum an den „Ekel gegenüber formlosen Materialien“<sup>126</sup> geknüpft ist und der Körper der Frau „abjekten Körperzuständen durch Altern, Schwangerschaft und Menstruation besonders unterworfen“ zu sein scheint. Daher schlussfolgert sie:

---

<sup>121</sup> Winfried Menninghaus [1999]: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main 2002, S. 143.

<sup>122</sup> Vgl. Martin Warnke: Erinnerung an die Avantgarde. In: *Kursbuch: Die Zukunft der Moderne*. 122 (1995), S. 48. Zit. in: Erik Porath: *Jenseits und Diesseits: Patricia Piccininis Kreaturen zwischen Ästhetik und Anästhetik*. In: Lydia Haustein / Petra Stegmann (Hg.): *Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur*. Göttingen 2006, S. 257-270, hier S. 261.

<sup>123</sup> Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder – skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*. Berlin 2001, S. 12. Darin zit.: Julia Kristeva: *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Paris 1980, S. 30.

<sup>124</sup> Karl Rosenkranz [1853]: *Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig 1996, S. 194.

<sup>125</sup> Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder – skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*. Berlin 2001, S. 84.

<sup>126</sup> Ebd., S. 85.

„Offenbar hat der abjekte Körper also ein Geschlecht“.<sup>127, 128</sup>

Als in sich gegensätzlich in Bezug auf den Umgang mit dem Abjekten erscheint das Wrestling. Randy stählt seinen Körper einerseits, bringt ihn in Form und passt sich entsprechenden ästhetischen Standards an. Andererseits gibt er sich im Ring der exzessiven Zerstörung des eigenen Körpers hin, lässt einen Formverlust zu. Gewissermaßen geht es hierbei um einen kontrollierten Formverlust bzw. einen geformten Kontrollverlust. Sich des eigenen Körpers, seiner Leistungen, seines Erscheinungsbildes zu bemächtigen – und als ein solcher Vorgang erscheint sowohl Ninas Streben nach Perfektion als auch Randys Hingabe an das Wrestling – dient letztlich dazu, in Eigenregie das zu beherrschen, dem eine Form und einen Ausdruck zu geben, was eigentlich unkontrollierbar ist: der Leib und ebenso die Seele.

#### 2.4 Filmrezeption, Emotion und Körper

Nicht nur ist ein Kino ohne Körper schwer vorstellbar, sondern auch die Rezeption von Filmen ist auf das Engste an den Körper gebunden.<sup>129</sup> Die bewegten Bilder der *movies* bewegen<sup>130</sup>; Filme rufen im Rezipienten Emotionen hervor und gewähren somit Befriedigung durch sinnliche und sinnstiftende Erfahrung. Denn Sinnstiftung, so Christiane Voss, wird durch Emotionen bewirkt:

„So nehmen einige Emotionen in fast jeder menschlichen Biografie eine Art Sonderstellung ein, wie z.B. die Liebe zu einem anderen Menschen oder auch die Traurigkeit über ungelebte Möglichkeiten oder Verluste. Die oft weit reichenden biografischen Konsequenzen emotionaler Bindungen an Personen oder Dinge liefern auch den Stoff für die mannigfachen Darstellungen und Illustrationen in Filmen, Liedern, Gedichten, Büchern und den Medien.“<sup>131</sup>

Im Film, im Theater sowie in der Literatur können Emotionen also besonders adäquat zum Ausdruck gebracht werden, denn:

---

<sup>127</sup> Anja Zimmermann: Skandalöse Bilder – skandalöse Körper. *Abject art* vom Surrealismus bis zu den *Culture Wars*. Berlin 2001, S. 92.

<sup>128</sup> Für die zugleich anziehende und bedrohliche Fremdartigkeit der Frau findet David Lynch in seinem Spielfilmdebüt *ERASERHEAD* (USA 1977) eine surreale Filmsprache. Dem Protagonisten Henry erscheint in seiner Heizung das Bild einer Frau, die auf einer Bühne tanzt. Ihr Gesang klingt verführerisch, ihr Gesicht aber ist deformiert; unter ihrer Haut wölben sich tumorartige Auswüchse (Abb. 23). Nach Goodnow unterstützt die Groteskheit dieser Frau „the film’s general thesis of sexual contact, women, and fertility as loathsome“ (Katherine J. Goodnow: *Kristeva in Focus. From Theory to Film Analysis*. New York / Oxford 2010, S. 36).

<sup>129</sup> Überhaupt gilt, nach Merleau-Ponty und Sobchack, der Leib als elementarer und primärer „Ort der Welterfassung“ (Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld 2008, S. 97) (Vgl. Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton / New Jersey 1992; Maurice Merleau-Ponty [1945]: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übers. und mit einem Vorw. versehen von Rudolf Boehm, Berlin 1966/1974; Maurice Merleau-Ponty [1959-1961]: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Hrsg. und mit einem Nachw. versehen von Claude Lefort. Übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München 1994).

<sup>130</sup> „»Emotion« ist dem frz. »émotion« bzw. »émouvoir« (,bewegen’, ,erregen’) entlehnt, das wiederum die lateinische Wurzel »movere« (,bewegen’) enthält, so dass »Emotion« ebenfalls ein ,Bewegt-werden-durch-etwas’ andeutet“ (Christiane Voss: *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin / New York 2004, S. 11f.).

<sup>131</sup> Christiane Voss: *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin / New York 2004, S. 5.

„Diese Medien weisen gerade die Plastizität in der Darstellung ihrer Gehalte auf, die auch den emotionalen Narrativen ihre apodiktische Suggestivkraft verleiht. Emotionale Inhalte lassen sich bevorzugt als ganze »Szenarien« anstatt als »Objekte« fassen, weil dies dem Tatbestand eher gerecht wird, dass wir es in jeder emotionalen Lage mit Rahmenbedingungen zu tun haben, die wir in Abhängigkeit von den geistigen und körperlichen Bewegungen, die wir darauf bezogen durchlaufen, auch als veränderliche erfahren. Die narrativ verbundenen Elemente, die unsere Emotionen ausmachen, lassen sich in ganzen Geschichten ausdrücken, die sprachliche und nicht-sprachliche Repräsentationen verknüpfen.“<sup>132</sup>

Die genannten Medien, insbesondere das des Films, repräsentieren Emotionen nicht bloß, sondern erregen selbst entsprechende Gefühlszustände. Zentral sind dabei die Primärgefühle, zu denen Voss zunächst den durch bestimmte Reize automatisch ausgelösten „angstvollen Fluchtimpuls“ zählt und des Weiteren erläutert:

„Andere Primärgefühle mögen Ekel, sowie Schmerz- und Lustverhalten sein. Die minimale Voraussetzung für Primärgefühle ist die Fähigkeit, Reize distinktiv wahrzunehmen, wozu etwa die verlässliche Unterscheidung gefährlicher und zuträglicher Situationen gehört, was selbst für einfachste Lebewesen unabdingbar ist und insofern von der Ausbildung einer Sprache und höherstufiger Kognitionen unabhängig ist. Als Primärgefühle lassen sich dann alle solche affektiven Reaktionen einstufen, die mit bestimmten Körperzustandsprofilen verknüpft sind, entsprechend die subjektive Aufmerksamkeit auf physische Empfindungen und Signale lenken und zu bestimmten Verhaltensweisen führen.“<sup>133</sup>

Dass die primären Emotionen einhergehen mit der jeweiligen Auslösesituation angemessenen adaptiven Verhaltensweisen, nimmt auch der US-amerikanische Psychologe Robert Plutchik [1980] an. Seiner Emotionstheorie zufolge gibt es acht Basisemotionen, die einen Handlungsimpuls auslösen und somit eine biologische Funktion erfüllen: Furcht, Ärger, Freude, Traurigkeit, Akzeptieren / Vertrauen, Ekel, Erwartung, Überraschung.<sup>134, 135</sup> Der in welcher Weise auch immer emotional ergriffene Kinozuschauer befindet sich zuweilen in einem solchen Ausnahmezustand, wie Voss ihn beschreibt:

„Phänomenologisch betrachtet stellen emotionale Erregungen vorübergehende Bewusstseinsveränderungen dar, die im Extremfall die Grenzen rationaler Kontrolle und der Selbstbeherrschung überschreiten. [...] Man fühlt und benimmt sich so, als wäre man nicht mehr »man selbst«. Körperfunktionen sind zum Teil außer Kraft gesetzt, wenn man z.B. aus Angst »wie gelähmt ist« [...] Zustände emotionaler Erregungen verändern die Perspektive auf die Umwelt für einen begrenzten Zeitraum, selbst wenn sie nicht dramatisch sind. [...] Die Ordnung der Dinge scheint sich in emotionalen Lagen zu verändern und in den Phasen starker Erregung gar zu verwirren. Angelegenheiten, denen sonst unsere ganze Aufmerksamkeit gilt, treten in den Hintergrund und Dinge, mit denen wir uns sonst nicht beschäftigen würden, rücken ins Zentrum unseres Daseins.“<sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> Christiane Voss: Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien. Berlin / New York 2004, S. 216f.

<sup>133</sup> Ebd., S. 36f.

<sup>134</sup> Vgl. Robert Plutchik: A General Psychoevolutionary Theory of Emotion. In: Robert Plutchik & Henry Kellerman (Hg.): Emotion: Theory, Research, and Experience. Bd. 1. Theories of Emotion. New York 1980, S. 3–33.

<sup>135</sup> Einen emotionstheoretischen Ansatz, demzufolge Wahrnehmung und Körper noch direkter aneinander gebunden sind, vertritt William James [1884] mit seiner „Rückmeldetheorie“. Diese besagt, dass die subjektiven Gefühle „sich der Rückmeldung von veränderter Herzschlagfrequenz, Magen- und Darmtätigkeit oder von Schweißabsonderung und anderen physiologischen Körperreaktionen, die durch bestimmte Reize verursacht werden[,]“ verdankt (Christiane Voss: Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien. Berlin / New York 2004, S. 58. Vgl. William James: What is an emotion? Original in: Mind 9, 1884, S. 188-205. Neu abgedruckt in: What is an emotion? Hrsg. Von C. Calhoun und R. Solomon, New York / Oxford 1994, S. 127-142).

<sup>136</sup> Christiane Voss: Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien. Berlin / New York 2004, S. 45.



Die berüchtigtsten somatischen Reaktionen des Filmrezipienten sind wohl das Weinen und die »Gänsehaut«, die von Traurigkeit, Angst oder Ekel zeugen können und „ein somatisches aus-dem-Stillstand-heraustreten, eine Ek-Stase“<sup>137</sup> markieren. Der psychologischen und ästhetischen Theorie Theodor Lipps zufolge eröffne das Ästhetische eine besondere Weise des Erlebens, „nämlich die eines sich selbst Erlebens in einem anderen, kurz: Einfühlung.“<sup>138</sup>

Konkret verstehe Lipps unter ästhetischer Einfühlung

„eine kinästhetische Form von Nachahmung eines optisch empfungenen Ausdrucks. [...] Die Muskel-, Haut, Tast- und Organempfindungen, die mit Affekten regulär einhergehen, bilden die fühlbare, eben kinästhetische Signatur des nach außen hin sich mimisch-gestisch ausdrückenden Affekts.“<sup>139</sup>

Ungenannt bleiben soll in diesem Zusammenhang auch António R. Damásio [1994] nicht, der den Emotionen eine Signalfunktion zuschreibt und das Wechselspiel zwischen Wahrnehmen, Fühlen, Denken und Handeln empirisch untersucht:

„Damasio hält die auf Descartes »Leib-Seele-Dualismus« zurück gehende Spaltung von Körper und Geist für unhaltbar und formuliert auf physiologischer Ebene eine entsprechend integrative Theorie vom »geistbestimmten Körper« oder eines »körperbestimmten Geistes«.“<sup>140</sup>

Seine „Hypothese der somatischen Marker“<sup>141</sup> besagt, dass durch Muskelanspannungen oder andere somatische Phänomene „Körperbilder“ entstehen, durch die dem Gehirn die Wahrnehmung positiver oder negativer beziehungsweise lustvoller oder unlustvoller Qualitäten übermittelt werden.<sup>142</sup> Als einen Sonderfall unter den Emotionstypen stellt Voss den Ekel heraus. Er sei in hohem Maße unlustbesetzt und rufe spontane körperliche Abwehrreaktionen hervor, die Distanz schaffen sollen „zwischen angeekelter Person und dem Auslöser“.<sup>143</sup> Spannend ist nun die Frage, ob man trotzdem „Varianten finden kann, die zeigen, dass selbst Ekelerfahrungen Lust bereiten oder kultiviert werden können“.<sup>144</sup> Voss bezweifelt dies zwar, räumt aber ein, es sei „letztlich eine Frage der Phantasie“.<sup>145</sup> Dabei bedarf es weniger der Fantasie als vielmehr eines Blickes auf das Genre des Horrofilms, um bestätigen zu können, dass Ekel und Lust einander nicht ausschließen müssen. Innerhalb

---

<sup>137</sup> Sabine Nessel: Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper. Berlin 2008, S 37.

<sup>138</sup> Christiane Voss: Fiktionale Immersion. In: Gertrud Koch / Christiane Voss (Hg.): „Es ist, als ob“. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. München 2009, S. 127-138, hier S. 129.

<sup>139</sup> Ebd., S. 130.

<sup>140</sup> Christiane Voss: Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien. Berlin / New York 2004, S. 25.

Vgl. António R. Damásio: Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn (Titel der Originalausgabe: Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain; 1994). München 1994 und António R. Damásio: Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins (Titel der Originalausgabe: The Feeling of what Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness; 1999). München 2000.

<sup>141</sup> António Damásio: Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn (Titel der Originalausgabe: Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain; 1994). München 1994, S. 237.

<sup>142</sup> Vgl. Christiane Voss: Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien. Berlin / New York 2004, S. 27.

<sup>143</sup> Vgl. ebd., S. 177.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Vgl. ebd.

dieser Sparte hat sich der „body horror“<sup>146</sup> etabliert, in dem der Körper genüsslich ausgeschlachtet wird und der bewusst mit Ekelkategorien spielt, fasziniert und so letztlich Lust bereitet. Sich gezielt ekelregenden Anblicken auszusetzen, zumal im Kino, widerspricht demnach nicht zwangsläufig dem „Nirvanaprinzip“ Sigmund Freuds und Edith Jacobsons, das sich mit Damásio wie folgt charakterisieren lässt:

„Die Sicherung des Überlebens deckt sich letztlich mit der Reduzierung unangenehmer Körperzustände und der Herstellung homöostatischer Zustände, das heißt funktional im Gleichgewicht befindlicher biologischer Zustände. Dem inneren Präferenzsystem wohnt die Tendenz inne, Schmerzen zu vermeiden und potentielle Lust zu suchen, und wahrscheinlich ist es von Natur aus dazu eingerichtet, diese Ziele in sozialen Situationen zu suchen.“<sup>147</sup>

Den Ekel erfasst Winfried Menninghaus in seiner „Theorie und Geschichte einer starken Empfindung“ als das Abstoßende und darum Verstoßene, das jedoch in der Kunst einen Ort finde und zurückerobert werde:

„Das elementare Muster des Ekels ist die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird. Eine sich aufdrängende Präsenz, eine riechende oder schmeckende Konsumtion wird spontan als Kontamination bewertet und mit Gewalt distanziert. Die Theorie des Ekels ist insofern ein Gegenstück – wenn auch kein symmetrisches – zur Theorie der Liebe, des Begehrens und des Appetits als Formen des Umgangs mit einer Nähe, die gewollt wird. Appetit und erotisches Begehren zielen auf die Aufhebung von Distanz, auf die Herstellung von Vereinigung [...]. Hollywood hat die Komplementarität von Ekel und Liebe in der Freisetzung möglichst starker Affektbeträge längst für die Ausdifferenzierung populärer Filmgenres und für eingespielte Muster ihrer Überblendung genutzt.“<sup>148</sup>

Als „das Skandalöse, Unassimilierbare, schlechthin Heterogene, als die Transgression der zivilisatorischen Verbote, als die (analsadistische) Destruktion der schönen Form“ avanciere das Ekelhafte zum „Realen“, zur „quasi-metaphysischen Wahrheit“<sup>149</sup>:

„Das Wahre ist das Ekelhafte, das Ekelhafte ist das Wahre, ja das »Ding an sich«: auf diesen Satz läuft von Nietzsche über Freud, Kafka, Bataille und Sartre bis Kristeva unversehens eine gewichtige und weithin übersehene Bewegung modernen Denkens hinaus. Fast durchweg führt dieser Satz auf einen zweiten: die Kunst ist die Praxis, die zuallererst dieser abjekten Wahrheit einen Ort und eine alles Symbolische sprengende »Realität« gibt. Sie gewinnt das Verworfenen mittels komplexer Entekelungsweisen als emphatische Lust zurück. Kunst ist – dafür bieten alle genannten Autoren je unterschiedliche Denkmodelle – das Abjekte als »absolute« Lust, der Ekel als Form exkrementell-destruktiven und zugleich unschuldigen Genießens, das Ekelhafte als intermittierendes Sein des »Wahren«.“<sup>150</sup>

Unter Berufung auf Freud betrachtet Menninghaus die Kunst als Möglichkeit, das Verworfenen schuldlos zu genießen und einem grundlegenden Konflikt des zivilisierten Menschen zu begegnen:

„Das Unbehagen in der Kultur ist das Unbehagen an der Härte des Konflikts, der ihr zugrundeliegt (»Ekelschranken« vs. Kindlich-archaische Ekellostigkeit und »Perversionsfreiheit«), und an dem Leiden, das dieser Konflikt für jeden einzelnen stets aufs neue mit sich bringt. Vor allem einer Form menschlicher Tätigkeit traut Freud es zu, diesen Konflikt anders, schmerzfreier, schuldloser, leichter zu prozessieren als Neurose, Folter und Psychoanalyse es vermögen. Diese Form ist die Kunst. Sie allein erlaubt einen

---

<sup>146</sup> Vgl. zum „body horror“ und zum Ekelhaften Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

<sup>147</sup> António Damásio: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn* (Titel der Originalausgabe: *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*; 1994). München 1994, S. 245.

<sup>148</sup> Winfried Menninghaus [1999]: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main 2002, S. 7f.

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 20f.

<sup>150</sup> Ebd.

spielerischen, zugleich lustvollen und nicht sanktionsbedrohten Umgang mit dem dunklen Kontinent des Verworfenen und Verdrängten.<sup>151</sup>

In die von Voss im Vagen gelassene Überlegung, ob das Ekelhafte Lust bereiten kann, lässt sich mit Menninghaus und Freud also Klarheit bringen:

„Kunst ist eine Technik der Entekelung, der Transformation von Repulsion in Attraktion: sie macht das, was sonst Anlaß zu Ekel und Scham gibt, genießbar, indem sie mittels der eigenen Form dieser Entekelung einen »formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn« entbindet, der im seelischen Gesamthaushalt eine »Befreiung von Spannungen« mit sich bringt.“<sup>152</sup>

Die Körperlichkeit des Filmrezipienten betont Vivian Sobchack, wenn sie ihn als „cinesthetic subject“ definiert, das Filme nicht allein mit den Augen sehe, sondern dessen ganzer Körper am Sehen, Verstehen und Fühlen eines Films beteiligt sei<sup>153</sup>:

„We might name this subversive body in the film experience the *cinesthetic subject* – a neologism that derives not only from *cinema* but also from two scientific terms, that designate particular structures and conditions of the human sensorium: *synaesthesia* and *coenaesthesia*. Both of these structures and conditions foreground the complexity and richness of the more general bodily experience that grounds our particular experience of cinema, and both also point to ways in which the cinema uses our dominant senses of vision and hearing to speak comprehensibly to our other senses. [...] Our embodied experience of the movies, then, is an experience of seeing, hearing, touching, moving, tasting, smelling in which our sense of the literal and the figural may sometimes vacillate, may sometimes be perceived in uncanny discontinuity, but most usually configures to make undifferentiated sense and meaning together[.]“<sup>154</sup>

Vor diesem Hintergrund versteht Sobchack sodann das körperliche Subjekt des Zuschauers als in einer reziproken Beziehung zum Film, zu den Objekten auf der Leinwand, stehend:

„[T]he cinesthetic subject feels his or her literal body as only one side of *an irreducible and dynamic relational structure of reversibility and reciprocity* that has as its other side the figural objects of bodily provocation on the screen. This relational structure can, of course, be refused or broken – and, indeed, it often is when the sensual experience becomes too intense or unpleasurable. However, leaving the theatre because one has become literally sickened or covering one’s eyes is hardly ever the outcome of a thought. It is a reflexive, protective action that attests to the literal body’s reciprocal and reversible relation to the figures on the screen, to its sense of actual investment in a dense, albeit also diffuse, experience that is carnally as well as consciously meaningful [...].“<sup>155</sup>

In diesem Zusammenhang ist auch Laura Marks’ Begriff des „Haptic Cinema“<sup>156</sup> zu verstehen, den Anne Hoormann in ihrer Untersuchung zur Taktilität als besonderer Qualität filmischen Sehens erläutert:

„Unter haptischer Wahrnehmung werde gemeinhin eine Kombination von taktilen und kinästhetischen Erfahrungen mit der Wahrnehmung körpereigener Reize verstanden. Laut Marks laden haptische Bilder nicht zur Identifikation mit den dargestellten Figuren ein, sondern stellen eine Beziehung zum Körper des Betrachters her. Bei einer taktilen Visualität fungieren die Augen gleichsam als Organe des Tastens.“<sup>157</sup>

---

<sup>151</sup> Winfried Menninghaus [1999]: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 2002, S. 326.

<sup>152</sup> Ebd. Darin zit.: Sigmund Freud [1907/1908]: Der Dichter und das Phantasieren. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Hrsg. von Anna Freud, Ernst Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Bd. VII, Frankfurt am Main 1999, S. 213-223, hier S.223.

<sup>153</sup> Vgl. Vivian Sobchack: Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley / Los Angeles / London 2004, S. 63.

<sup>154</sup> Ebd., S. 67 und S. 76.

<sup>155</sup> Ebd., S. 79.

<sup>156</sup> Laura Marks: Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis 2002.

<sup>157</sup> Anne Hoormann: Taktile Visualität im Bild. Medienwahrnehmung in den 1920er Jahren. In: Barbara Lange (Hg.): Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne. Berlin 2007, S. 101-109, hier S. 102. Darin paraphrasiert: Laura Marks: Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis 2002, S. 2f.



Dabei geht es also um eine „Form des Sehens, die über das Optisch-Erfassbare hinaus auch andere Sinne anspricht.“<sup>158</sup> Mit der Sensualität vereinigt sich in der Wahrnehmung der Intellekt. Ebenso wie die Grenzen zwischen Realität und Illusion, verschwimmen demnach im Erleben eines Films diejenigen zwischen Sinnlichkeit und Kognition:

„The importance of the body as the agency and location of perception cannot be overemphasized. As Lanigan says: »[...] The body allows sensation and intellection to emerge as perception, and later on, the body will be seen as the medium in which language becomes speaking.« Perception, therefore, as it is lived by the body, is not reducible to either intellection or sensation.“<sup>159</sup>

Dem Diktum Richard Dyers folgend, „that *all* cinema is, at base, a »cinema of sensation«“<sup>160</sup>, konstatiert Sobchack, der Körper generiere Bedeutung schon bevor das bewusste, reflektierende Denken einsetze<sup>161</sup>:

„Our fingers, our skin and nose and lips and tongue and stomach and all other parts of us understand what we see in the film experience. As cinesthetic subjects, then, we possess an embodied intelligence that opens our eyes far beyond their discrete capacity for vision, opens the film far beyond its visible containment by the screen, and opens language to a reflective knowledge of its carnal origins and limits.“<sup>162</sup>

Was Sobchack hier als „embodied intelligence“ bezeichnet, wird bei Gilles Deleuze als „emotional intelligence“ oder „sensory thought“ dem „intellectual cinema“ gegenübergestellt – denn ohne das Korrelat des Emotionalen, des Sinnlichen sei das Intellektuelle wertlos.<sup>163</sup>

Nach Maurice Merleau-Ponty übersetzen die sinnlichen Wahrnehmungen einander – dem Prinzip der Synästhesie entsprechend –, ohne dabei auf Interpretation angewiesen zu sein. Sie seien „mutually comprehensible without the intervention of an idea“ und der Körper werde so zum grundlegenden Instrument des Verstehens.<sup>164</sup> Fehlen soll schließlich auch ein Verweis auf Siegfried Kracauer nicht, der dieses Spezifikum des Films ebenfalls hervorhebt:

„Ich gehe von der Annahme aus, daß Filmbilder ungleich anderen Arten von Bildern vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn so zunächst physiologisch beanspruchen, bevor er in der Lage ist, seinen Intellekt einzusetzen.“<sup>165</sup>

Von einer Destabilisierung des Filmzuschauers durch „involuntary encounters with material contingency and mortality“<sup>166</sup> spricht Miriam Hansen, woran sich der Verweis auf folgende

---

<sup>158</sup> Anne Hoormann: Taktile Visualität im Bild. Medienwahrnehmung in den 1920er Jahren. In: Barbara Lange (Hg.): Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne. Berlin 2007, S. 101-109, hier S. 102.

<sup>159</sup> Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton / New Jersey 1992, S. 76f. Darin zit.: Richard L. Lanigan: *Speaking and Semiology: Maurice Merleau-Ponty's Phenomenological Theory of Existential Communication*. The Hague 1972, S. 126.

<sup>160</sup> Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley / Los Angeles / London 2004, S. 57. Darin zit.: Richard Dyer: *Action!* In: *Sight and Sound* 4, Nr. 10 (Oktober 1994), S. 7-10.

<sup>161</sup> Vgl. ebd., S. 59.

<sup>162</sup> Ebd., S. 84.

<sup>163</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Cinema 2: The Time-Image*. Aus dem Frz. übersetzt von Hugh Tomlinson und Robert Galeta, Minneapolis 1989, S. 159.

<sup>164</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*. Aus dem Frz. übersetzt von Colin Smith, London 1962, S. 234f. Zit. nach: Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton / New Jersey 1992, S. 77f. und S. 82.

<sup>165</sup> Siegfried Kracauer [1960]: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [Titel der Originalausgabe: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: Siegfried Kracauer: *Schriften*. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973, S. 216.

Parallele zwischen Kracauer und Walter Benjamin knüpfen lässt: Beide haben das Potential des Films erkannt, eine Schockwirkung oder Bewusstseinsveränderung im Zuschauer auszulösen. Kracauer bezieht sich dabei auf Gilbert Cohen-Séat und dessen Aussage,

„daß selbst ein stark intellektuell veranlagter Mensch herausfinden wird, wie machtlos sein Intellekt in einem Strudel schockartiger Emotionen bleibt.“<sup>167</sup>

Möglicherweise gefördert durch die Dunkelheit des Kinosaals, ziehe sich der Zuschauer aus der Wirklichkeit zurück, sein Bewusstsein werde geschwächt, sein Geist eingeschlüfert.<sup>168</sup>

Dies erkläre auch, warum das Medium Film vielfach mit einem „Rauschgift verglichen und auf seine betäubenden Effekte hingewiesen“ werde.<sup>169</sup> Diesen Vergleich führt Kracauer sodann weiter aus:

„Rauschgift erzeugt die Sucht nach ihm. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß das Kino seine Habitués hat, die es aus einem fast physiologischen Bedürfnis aufsuchen. Sie gehen nicht aus dem Wunsch ins Kino, einen bestimmten Film zu sehen oder angenehm unterhalten zu werden; wonach sie wirklich verlangen, ist, einmal vom Zugriff des Bewußtseins erlöst zu werden, ihr Ich im Dunkeln zu verlieren und die Bilder, wie sie gerade auf der Leinwand einander folgen, mit geöffneten Sinnen zu absorbieren.“<sup>170</sup>

Benjamin zufolge beruht die „Schockwirkung des Films“<sup>171</sup> darauf, dass der Rezipient sich vor der Filmaufnahme nicht seinem Assoziationsablauf hingeben kann, denn:

„Kaum hat er sie ins Auge gefasst, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden. Der Assoziationsablauf dessen, der sie betrachtet, wird sofort durch ihre Veränderung unterbrochen.“<sup>172</sup>

Dieser Schock geht einher mit einer „diktatorischen Formierungskraft des Films“<sup>173</sup> und vom Filmbild geht eine Direktive aus, „in die sich die Rezipienten des Films lustvoll eingewöhnen (lassen)“.<sup>174</sup> Diese diktatorische Konditionierung lässt sich auch als eine neue Form der Belehrung begreifen, die

„nun durch die chock-artige Konfrontation mit der Apparatur erfolgen [soll]; nicht mehr in wechselseitigem Reagieren, Ausgleichen, Korrigieren zwischen Menschen, sondern zwischen Mensch und Apparat.“<sup>175</sup>

Wie Hans-Thies Lehmann hervorhebt, geht es Benjamin nicht um eine

---

<sup>166</sup> Miriam Hansen: „With Skin and Hair“: Kracauer’s Theory of Film. *Marseilles* 1940. In: *Critical Inquiry* 19, Nr. 3 (1993), S. 437-469, hier S. 458.

<sup>167</sup> Gilbert Cohen-Séat: *Essai sur les principes d’une philosophie du cinéma. I. Introduction générale: Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Paris 1946, S. 154f. Zit. nach: Siegfried Kracauer [1960]: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [Titel der Originalausgabe: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: *Siegfried Kracauer: Schriften*. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973, S. 217.

<sup>168</sup> Vgl. Siegfried Kracauer [1960]: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [Titel der Originalausgabe: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: *Siegfried Kracauer: Schriften*. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973, S. 217f.

<sup>169</sup> Vgl. ebd., S. 218.

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> Walter Benjamin [1936]: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Zweite Fassung). In: *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*. Bd. VII.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S.350-384, hier S.379.

<sup>172</sup> Ebd.

<sup>173</sup> Hans-Thies Lehmann: *Theater, Aura, Chock und Film*. In: *Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhardt Lindner*. Hrsg. von Harald Hillgärtner und Thomas Küpper, Bielefeld 2003, S.69-82, hier S.78.

<sup>174</sup> Ebd., S.76.

<sup>175</sup> Ebd.

„Schutzvorrichtung des Ich gegen den täglichen Reiz-Beschuss, [sondern] gerade [um] das Gegenteil davon: der Moment, wenn die Abwehr misslingt [...], eine Erschütterung eintritt, die »Erfahrung« wird – Erfahrung, die gerade ausfällt [...], wo das Bewusstsein die Chocks erfolgreich zu »parieren« vermag. Nur dort, wo der Reizschutz durchbrochen wird [...], geschieht es Benjamin zufolge, dass uns Dinge und Ereignisse »zustößen« oder »zufallen« und so wahrhaft Erfahrung werden.“<sup>176</sup>

Auf den Affekt des Schrecks geht auch Freuds Begriff des Traumas zurück. „Die Überschwemmung des seelischen Apparates“<sup>177</sup> mit von außen hereinbrechenden Reizen, die so stark sind, dass sie den Reizschutz<sup>178</sup> durchbrechen, definiert Freud als Trauma. Eine solche Überwältigung verhindert die Bewältigung der Reize und fordert stattdessen deren Verdrängung. Der ästhetische Schock wirkt fort in Form eines „ästhetischen Traumas« als einem Ausnahmezustand der Wahrnehmung<sup>179</sup> bei dem es sich jedoch nicht um einen „Fremdkörper, der unintegriert im Unbewußten des Zuschauers verharrt“, handelt, sondern:

„Seine Fremdheit ist ganz im Gegenteil der Gegenstand des ästhetischen Bewußtseins und bildet die Keimzelle des Lesens [filmischer Bilder; D.B.]“<sup>180</sup>

Freuds Bestreben, das Unbewältigte, Verdrängte und Unbewusste von seiner Entstellung zu befreien und bewusst zu machen, und Benjamins Anliegen, sich der individuellen und der kollektiven Vergangenheit zuzuwenden um sich dann der Gegenwart – oder gar der Zukunft – stellen zu können, lassen sich zurückführen auf einen Ursprungsgedanken: Das Unverstandene und Verdrängte wird im Sinne eines Wiederholungszwangs unbewusst reproduziert. Auf Erlösung durch Verstehen drängend, setzt sich das individuelle Leiden fort, die unreflektierte Geschichte wiederholt sich. Als Medium zur Bewusstmachung können der Traum und der Film dienen – und zwar indem sie analysiert werden und das in ihnen enthaltene Unbewusste freigelegt wird.<sup>181</sup> Dabei ermöglichen, Jutta Wiegmann zufolge, beide Medien eine mit der Wiederherstellung der Erinnerung einhergehende seelische Erschütterung, einen heilsamen Schock.<sup>182</sup> Freud habe die Bewusstwerdung gegolten als

„identisch mit der Durchbrechung des Kontinuums des Leidens, und zwar insofern er annahm, dem Individuum werde durch die *Erkenntnis* seiner Hilflosigkeit ein solcher *Chock* versetzt, daß es dazu gelangt, diese zu überwinden. Der durch die Einsicht in die eigene Ohnmacht ausgelöste Chock hat demnach einen *karthartischen* [sic] *Effekt*. Er ermöglicht die Abfuhr der inneren Spannungen.“<sup>183</sup>

---

<sup>176</sup> Hans-Thies Lehmann: Theater, Aura, Chock und Film. In: Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhardt Lindner. Hrsg. von Harald Hillgärtner und Thomas Küpper, Bielefeld 2003, S.69-82, hier S.78f.

<sup>177</sup> Sigmund Freud [1920]: Jenseits des Lustprinzips. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Bd. 13: Jenseits des Lustprinzips, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Das Ich und das Es, hrsg. von Anna Freud, Edward Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower, Frankfurt am Main 1999, S.1-69, hier S.29.

<sup>178</sup> Freud geht davon aus, dass die reizaufnehmende Rindenschicht des lebenden Organismus über einen Reizschutz verfügt. Dieser soll zu hohe Quantitäten an äußeren Reizen vom Organismus abhalten und stattdessen „nur Stichproben der Außenwelt“ zu ihm durchdringen lassen (Vgl. ebd., S.26f.).

<sup>179</sup> Stephan May: Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms. Bielefeld 2004, S. 138.

<sup>180</sup> Ebd., S. 138f.

<sup>181</sup> Laut Wiegmann bedarf es eines solchen Mediums „[u]m diesem aus der Verdrängung resultierenden *Wiederholungszwang* und damit auch der Perpetuierung des individuellen Leidens ein Ende zu setzen (Jutta Wiegmann: Psychoanalytische Geschichtstheorie. Eine Studie zur Freud-Rezeption Walter Benjamins, Bonn 1989, S.23).

<sup>182</sup> Vgl. ebd., S.38.

<sup>183</sup> Ebd., S.35f.



Der Film kann demnach traumatisieren, schockieren und ist zugleich selbst ein Medium, das gerade durch seine Schockwirkung Katharsis ermöglicht. Ein ähnliches Moment des Erwachens schreibt Kracauer dem Filmerlebnis zu:

„Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten. Er hilft uns in wirksamer Weise, die materielle Welt mit ihren psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken. Wir erwecken diese Welt buchstäblich aus ihrem Schlummer, ihrer potentiellen Nichtexistenz, indem wir sie mittels der Kamera zu erfahren suchen. Und wir sind imstande, sie zu erfahren, weil wir fragmentarisch sind. Das Kino kann als ein Medium definiert werden, das besonders dazu befähigt ist, die Errettung physischer Realität zu fördern.“<sup>184</sup>

Den nahezu gewalttätigen Ereignischarakter des Films „jenseits von Repräsentation und Sprache“<sup>185</sup> betont Steven Shaviro. Noch bevor der Rezipient das Gesehene kognitiv erfassen oder sich damit identifizieren kann, reagiert sein Körper auf die Überwältigung durch das Filmbild:

„Cinema allows me and forces me to see what I cannot assimilate or grasp. It assaults the eye and ear, it touches and wounds. It foregrounds the body, apart from the comforting representations that I use to keep it at a distance.“<sup>186</sup>

Shaviros Theorie steht denjenigen gegenüber, die die Abbildqualität (André Bazin) oder den Zeichencharakter (Christian Metz) des filmischen Bildes hervorheben:<sup>187</sup>

„Images literally assault the spectator, leaving him or her no space for reflection. Violence is at work even on the most basic physiological level, in the much-disputed phenomenon of »persistence of vision.« Film movement appears continuous only because of the eye's retention of virtual images. When I watch a film, images excite my retina, 24 times a second, at a speed that is slow enough to allow for the impact and recording of stimuli, but too fast for me to keep up with them consciously. Perception has become unconscious. It is neither spontaneously active nor freely receptive, but radically passive, the suffering of a violence perpetrated against the eye. Images themselves are immaterial, but their *effect* is all the more physical and corporeal.“<sup>188</sup>

Die eigenartige Antinomie innerhalb der Wahrnehmung des Films, die sich dementsprechend von der »natürlichen« Wahrnehmung unterscheidet, ist nach Shaviro folgende:

„[F]ilm viewing offers an immediacy and violence of sensation that powerfully engages the eye and body of the spectator; at the same time, however, it is predicated on a radical dematerialization of appearances. The cinematic image is at once intense and impalpable. On one hand, film (even more than other visual forms, and in sharp contrast to the articulations of language) is inescapably literal. Images confront the viewer directly, without mediation. What we see is what we see; the figures that unroll before us cannot be regarded merely as arbitrary representations or conventional signs. We respond viscerally to visual forms, before having the leisure to read or interpret them as symbols. On the other hand, this literalness is empty and entirely ungrounded; it does not correspond to any sort of presence. Nothing is there except the image. The film viewed does not present objects, but merely projects them. We see images and hear sounds, but there is no substance beneath these accidents. The film is composed only of flickering lights, evanescent noises, and insubstantial figures.“<sup>189</sup>

---

<sup>184</sup> Siegfried Kracauer [1960]: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [Titel der Originalausgabe: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: Siegfried Kracauer: Schriften. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973, S. 389.

<sup>185</sup> Sabine Nessel: Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper. Berlin 2008, S. 39.

<sup>186</sup> Steven Shaviro: The Cinematic Body. Theory out of Bounds. Hrsg. von Sandra Buckley, Brian Massumi und Michael Hardt, Bd. 2, Minneapolis / London 1993, S. 260.

<sup>187</sup> Vgl. Sabine Nessel: Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper. Berlin 2008, S. 39.

<sup>188</sup> Steven Shaviro: The Cinematic Body. Theory out of Bounds. Hrsg. von Sandra Buckley, Brian Massumi und Michael Hardt, Bd. 2, Minneapolis / London 1993, S. 50f.

<sup>189</sup> Ebd., S. 25f.

Aus dieser Gegensätzlichkeit, die einem Verfließen der Grenzen zwischen Illusion und Realität entspricht, resultiert nach Vinzenz Hediger ein “epistemologisches Problem”:

„eine Angst davor, dass sich die Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion, von Realem und solchem, das zwar vorhanden ist, aber nicht real, nicht mehr sauber treffen lässt, und eine Beunruhigung darüber, dass man mit Gegenständen konfrontiert sein könnte, die sich der Klassifikation nach diesem Kriterium zu entziehen scheinen oder vielmehr: die nicht von bloßem Auge oder als Gegenstände der Erfahrung als das zu erkennen sind, was sie sind. [...] Die ontologische Angst vor dem Indifferentwerden von Fiktion und Nicht-Fiktion ist eben auch eine alte, man könnte sagen: platonische Angst vor der Verführungskraft des bloßen Scheins, vor der Fiktion als dem Vorhandenen, das nicht real ist und sich trotzdem als Welt geltend macht.“<sup>190</sup>

Geltend mache sich die Fiktion und speziell der narrative Film, so Christiane Voss, mit der Wirkungsmacht des „Es ist so“:

„Diesem indikativischen Realitätseindruck des Films entspricht eine Rezeptionshaltung der zugewandten Feststellung seines Soseins. Wird ein Großteil der Aufmerksamkeit des Rezipienten von der Umgebung abgezogen und ganz auf das Artefakt gelenkt, kann man von fiktionaler Immersion sprechen.“<sup>191</sup>

Doch selbst im Zustand der Immersion, einer vollständigen Absorption der Aufmerksamkeit, halte der Rezipient das Filmgeschehen nicht für im herkömmlichen Sinne real:

„Dem entspricht auch unser Rezeptionsverhalten: Die durch Film evozierten Eindrücke und Gefühle verführen uns nicht dazu, uns direkt handelnd zum Filmgeschehen zu verhalten. Wolfgang Iser<sup>192</sup> schreibt diesen Effekt im Rahmen seiner Theorie zur Fiktion der Einklammerung unserer natürlichen Einstellungen gegenüber fiktionalen Gebilden zu; es ist das »Als-ob« aller Fiktion.“<sup>193</sup>

Es mag sein, dass der Zuschauer durch Filme nicht zu bewussten Handlungen verleitet wird und dass er letztendlich im Stande ist, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden. Dennoch vermag das Kino Bilder zu erschaffen, die in ihrer Körperbezogenheit unbewusste, unkontrollierbare körperliche Reaktionen des Rezipienten provozieren. Ein berühmtes Beispiel ist der Schnitt durch das Auge in Luis Buñuels UN CHIEN ANDALOU (F 1929) (Abb. 24), der

„inzwischen zu einer Ikone der Filmgeschichte erstarrt [ist], zum unzählige Male reproduzierten Erkennungszeichen einer längst Vergangenheit gewordenen ästhetischen Radikalität. Dennoch geht von den Bildern des durchschnittenen Auges ein Wahrnehmungsschock aus, der trotz der enorm gestiegenen Habitualisierung an filmische Gewaltdarstellungen auch nach über siebzig Jahren immer noch Wirksamkeit besitzt. Auch heute muß der Großteil der Betrachter unwillkürlich die Augen schließen, nachdem er zuvor für einen Moment zusammenzuckte.“<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> Vinzenz Hediger: Vom Überhandnehmen der Fiktion. Über die ontologische Unbestimmtheit filmischer Darstellung. In: Gertrud Koch / Christiane Voss (Hg.): “Es ist, als ob”. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. München 2009, S. 163-183, hier S. 164ff.

<sup>191</sup> Christiane Voss: Fiktionale Immersion. In: Gertrud Koch / Christiane Voss (Hg.): “Es ist, als ob”. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. München 2009, S. 127-138, hier S. 127.

<sup>192</sup> Vgl. Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main 1993.

<sup>193</sup> Christiane Voss: Fiktionale Immersion. In: Gertrud Koch / Christiane Voss (Hg.): “Es ist, als ob”. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. München 2009, S. 127-138, hier S. 128.

<sup>194</sup> Hanno Ehrlicher: Terror und Begehren. Anmerkungen zum Verhältnis von Gewalt und Geschlechtlichkeit in den Filmen Luis Buñuels. In: Hanno Ehrlicher und Hania Siebenpfeiffer (Hg.): Gewalt und Geschlecht. Bilder, Literatur und Diskurse im 20. Jahrhundert. Köln / Weimar / Wien 2002, S. 21-42, hier S. 23.

Insbesondere „Attraktion, »Thrill« und Spektakel“ zielen direkt auf den Körper des Zuschauers, verschaffen ihm „Lust an der körperlichen Destruktion“ und überwältigen ihn<sup>195</sup>:

„Die Schauwerte kämpfender, technisierter, halbnackter, verletzter und beschleunigter Körper stellen die Materialität des Körpers in den Mittelpunkt des filmischen Geschehens und produzieren einen »Überschuss«, einen »Exzess« der Körper, der über eine funktionalisierte Gestaltkörperlichkeit hinausgeht. [...] Dieser symbolische Überschuss actiongeladener Körperbilder zieht die Faszination auf die von ihm propagierte phänomenologische Materialität und erreicht so eine somatische Affizierung der Zuschauenden.“<sup>196</sup>

Shaviro zufolge ist diese „präreflexive Direktheit des filmischen Bildes“ begründet in dessen Materialität und Technizität, jenseits aller Signifikation und Repräsentation.<sup>197</sup> Werde die der kognitiven Reflexion vorausgehende Affektenebene angesprochen, sei es dem Zuschauer nicht möglich, sich emotional vom Filmbild zu distanzieren. Vielmehr sei er den Bildern ausgeliefert, werde von ihrem „ästhetischen Überschuss“ überwältigt.<sup>198</sup> Den visuellen Exzess, dem der Rezipient sich also freiwillig aussetzt, rückt Shaviro in die „Nähe einer Erfahrung masochistischer Subjektzertrümmerung“.<sup>199</sup> Einer mehr oder weniger lustvollen Selbstzerstörung geben sich auch der Wrestler Randy und die Ballerina Nina hin. Schönheit und Schmerz liegen also sowohl für diese beiden als auch für den Filmzuschauer nahe beieinander.

#### 2.4.1 Der Schauspieler in Beziehung zum Medium und zum Rezipienten

Der grundsätzlichen Frage, worin die Faszinationskraft des Films liegt, lässt sich mit der Vermutung begegnen, dass es der Körper des Schauspielers in seiner medialen Repräsentation ist, der den Zuschauer fesselt. Wie kein anderes Medium ist der Film von einer Körperlichkeit geprägt, die über das sprachlich Erfassbare hinausgeht:

„Im Filmschauspielen bietet sich gegenüber Dramaturgie und Narration dem Betrachter eine *Rettung des Nichtsprachlichen*, eine *Bewahrung des Rätselhaften*, dessentwillen wir uns oft Filme ansehen.“<sup>200</sup>

Das Rätselhafte ist auch dem Wechselspiel aus Nähe und Distanz geschuldet, das die Beziehung des Zuschauers zum Filmkörper kennzeichnet. Nähe entsteht dank der fotografischen Repräsentation, durch die der Film „realitätshaftes Wahrnehmen und

---

<sup>195</sup> Vgl. Enrico Wolf: *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. München 2008, S. 80.

<sup>196</sup> Ebd., S. 81.

<sup>197</sup> Vgl. ebd., S. 83.

<sup>198</sup> Vgl. ebd., S. 82.

<sup>199</sup> Vgl. Thomas Morsch: *Die Macht der Bilder. Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino*. In: *Film und Kritik*, Jg. 8, Heft 4 (Oktober 1999), Basel / Frankfurt am Main, S. 21-43, hier S. 39. Zit. nach: Enrico Wolf: *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. München 2008, S. 82.

<sup>200</sup> Knut Hickethier: *Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zu einer Theorie des medialen Schauspielens*. In: Heinz B. Heller / Karl Prümm / Birgit Peulings (Hg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 7, Marburg 1999, S. 9-30, hier S. 29.

Reagieren<sup>201</sup> erlaubt. Die Kamera vermag die Handlung und die Körper vor ihrer Linse aus allen Perspektiven, bis ins Detail wiederzugeben und kann durch Nah- oder Großaufnahmen die Distanz, die laut Christine Noll Brinckmann in anderen Schaukünsten zum Geschehen auf der Bühne besteht, überwinden.<sup>202</sup> Neben dem Medium selbst gewährt auch der Rahmen, in dem es rezipiert wird, eine ausgeprägte somatische Empathie:

„[D]ie Dunkelheit des Saales und die Stille im Publikum [bieten] eine zusätzliche Abschirmung gegen die reale Außenwelt. Das Dispositiv Kino gestattet also ein besonders versunkenes, intensives Zuschauen, ein weitgehendes Vergessen des eigenen zugunsten der fremden Körper, die man wahrnimmt und in die man sich einfühlt.“<sup>203</sup>

Aber, während es diese Nähe herstellt, hält das Medium den Zuschauer auch auf Distanz:

„Wenn das *filmische Dispositiv* [...] die Wahrnehmung der Bilder als technische Bilder prägt, dann ist auch eine solche Direktheit immer nur [...] eine durch die technischen Bilder selbst erzeugte oder evozierte, sie ist damit selbst scheinhaft, ist technisch vermittelt. Dann liegt auch die besondere Faszination des Menschen im Film darin, daß dessen Faszination [...] eine technisch erzeugte ist, daß die Sinnlichkeit des Ausdrucks ein Produkt der medialen Inszenierung ist und nur das.“<sup>204</sup>

Diese distanzierte Haltung als Wahrnehmungsmodus gegenüber fiktionalen Werken lässt den Zuschauer „die größten Schrecken lustvoll erleben [...] ohne das Bedürfnis zu haben, handelnd einzugreifen“.<sup>205</sup> Eine filmische Figur wird also zugleich als ästhetisches Konstrukt und als Mensch wahrgenommen:<sup>206</sup>

„[D]ie vom Film vermittelten Körperbilder sind in Farbe und Gestalt, Oberflächenreiz und scheinhafter Körperlichkeit nur mediengestaltete. Jodie Foster fasziniert nur als eine durch die Filmästhetik aufgeladene Figur, Brad Pitt nur als eine durch die Inszenierung überhöhte Gestalt, die Gestalt erst wird durch Rahmung und Komposition, durch Licht und Sound im filmischen Geviert. Das Medium hat sich also in das Spielen selbst eingeschrieben; Schauspielen im Film ist durch die *Medialität* des Films definiert und nicht ohne sie zu sehen. Dennoch halten wir als Zuschauer das, was wir sehen, für Natur – und sind schwer beeindruckt.“<sup>207</sup>

Auch aus psychoanalytischer Perspektive kommt dem Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz, das die Schauspieler-Zuschauer-Bindung charakterisiert, entscheidende Bedeutung zu. Denn, so Knut Hickethier, der Zuschauer erfährt sich selbst im Bild des Schauspielers und nimmt gleichzeitig „die darin enthaltene Differenz zum eigenen Ich“ wahr. Somit liefere der Film einen Beitrag zur Identitätsbildung und -bestätigung des Zuschauers – „gerade auch dort, wo er sich vom Gezeigten abgrenzt“.<sup>208</sup>

---

<sup>201</sup> Christine Noll Brinckmann: Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze. In: Heinz B. Heller / Karl Prümm / Birgit Peulings (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 7, Marburg 1999, S. 111-120, hier S. 113.

<sup>202</sup> Vgl. ebd.

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> Knut Hickethier: Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zu einer Theorie des medialen Schauspielens. In: Heinz B. Heller / Karl Prümm / Birgit Peulings (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 7, Marburg 1999, S. 9-30, hier S. 28.

<sup>205</sup> Ebd., S. 27.

<sup>206</sup> Vgl. ebd.

<sup>207</sup> Ebd., S. 28.

<sup>208</sup> Vgl. ebd.



## 2.5 Wrestling, Ballett und Performance Art: Am Rand des Sports, des Schmerzes und der Kunst

Wrestling, Ballett und Performance Art fristen insofern ein Randdasein mit subversivem Potenzial, als ihre Schönheit in gewissem Maße dem Schmerz geschuldet ist, den sie beinhalten oder aus dem sie hervorgehen. Zudem befinden sie sich irgendwo zwischen Selbstzerstörung und Sport beziehungsweise Kunst und entziehen sich damit einer eindeutigen Einordnung. Interessanterweise wird Schmerz bewundert, in religiösem Kontext gar glorifiziert, und zugleich verachtet. Schneede belegt dies, indem sie sich auf die Performancekunst Marina Abramovičs beruft (Abb. 25), die in ihren Aktionen an die Grenzen des für sie selbst und den Betrachter Aushaltbaren gehe. Entscheidend ist dabei der Schmerz und dessen Überwindung: „Ich peitsche mich heftig, bis ich keinen Schmerz mehr empfinde.“<sup>209</sup> Neben dem Aspekt des Auslotens der eigenen körperlichen Grenzen geht es dem schottischen Künstler Douglas Gordon bei seinen Videoperformances darum, ein bestimmtes Zuschauerverhalten zu provozieren:

„Der an Simulation gewöhnte Filmkonsument möge gefälligst die Nerven verlieren und die Flucht ergreifen oder sich im bewußten Zuschauen einer im Endeffekt tödlichen Tortur als Sadisten erfahren.“<sup>210</sup>

In den sechzigminütigen Videofilmen *DEAD RIGHT* (1998) und *LEFT DEAD* (1998) hält Gordon in Echtzeit ein qualvolles Experiment am eigenen Körper fest: Die Kamera ist jeweils nur auf Gordons Hände gerichtet, die er sich so lange abschnürt, bis sie blau anlaufen und abzusterben drohen. Nach Schneede sind diese Performances darauf angelegt, den Zuschauer emotional zu verwickeln:

„Mit dieser langsamen, selbstzerstörerischen Aktion will Gordon den Betrachter dazu bringen, sich mit aufgebrachten Gefühlen einzuschalten, aktiv zu werden – und sei es, daß er fluchtartig den Vorführraum verläßt. »Nach dem Voyeurismus kommt der Sadismus«, ist Gordons Überzeugung in bezug [sic] auf das Anschauen von Filmen. Der Sadismus sei »die logische Fortsetzung der schönen und heftigen Beziehung zwischen dem Zuschauer und der Leinwand« [...]. »Im Kino ist es üblich, Distanz zu halten«, analysierte er das Verhalten der Zuschauer, und er fand, die Metapher für Distanz sei Voyeurismus. Beim näheren – psychischen wie physischen – Herankommen an das Bildgeschehen »gerät man in die Situation, sich einzumischen«. Da verwandelt sich – nach Gordons Meinung – der Voyeur in den Sadisten.“<sup>211</sup>

Die bereits in Kapitel 2.2 im Rahmen der Reflexion der symbolischen und sinnlich-ästhetischen Bedeutung des Blutes und der Haut eingeführte Performance Art weist eine weitere Gemeinsamkeit mit dem Wrestling und dem Balletttanz auf: Der Schmerz – vorwiegend ein körperlicher, der aber immer auch ein psychisches Äquivalent hat – spielt in allen drei Fällen eine nicht unwesentliche Rolle. Was Schneede über den Performancekünstler Vito Acconci aussagt, der sich in der Fotoarbeit *Trademark* (1970) (Abb. 26) unter Verrenkungen selbst Bisse zufügt, lässt sich als allgemeine Charakterisierung der Funktion

---

<sup>209</sup> Marina Abramovič in dem Skript zu ihrer Performance *Thomas' Lips* (1975). Zit. nach: Marina Schneede: *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002, S. 59.

<sup>210</sup> Marina Schneede: *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002, S. 40.

<sup>211</sup> Ebd.

selbstzugefügten Schmerzes (ob nun im sportlich-professionellen, im künstlerischen oder im psychopathologischen Rahmen) begreifen:

„Der Angriff richtete sich gegen ihn selbst, als sei er ein anderer. [...] Für [...] die Bedeutung von Schmerz[ ] ist interessant, dass Acconci ausdrücklich betonte, es sei notwendig, Schmerz zu fühlen, um den Widerstand des Körpers zu brechen, um also in einen Zustand völliger Erschöpfung und Entblößung zu geraten“<sup>212</sup>

Aktivitäten, die den eigenen Körper intensiv spürbar werden lassen, dienen auch im alltäglichen Rahmen, so Hirsch, der Herstellung psychischen Wohlbefindens. Denn mit dem Gefühl der Anwesenheit des Körpers sei ein Hochgefühl verbunden, das auf das „Einssein mit einem im Körper erlebten guten Objekt“ hinweise. Unter pathogenen Umständen jedoch könne es zur existenziellen Notwendigkeit werden, die Spürbarkeit des eigenen Körpers zu steigern um einer psychischen Desintegration entgegenzuwirken:

„Bereits zwanghaft übertriebene sportliche Aktivitäten können die Funktion haben, dem Ich mit einer extremen Beherrschung des Körpers ein Machtgefühl wie über ein Objekt zu verschaffen, wodurch drohende Zustände von Schwäche oder gar Auflösung des Selbst kompensiert werden könne.“<sup>213</sup>

Der Kontakt mit dem eigenen „warmen, fließenden Blut“ werde als wohltuend empfunden, der Schmerz stelle ein Existenz- und Realitätsgefühl her.<sup>214</sup> Was Stephan May über den Boxfilm aussagt, kann letztlich für alle Kunstformen, in deren Zentrum der menschliche Körper steht, geltend gemacht werden:

„Der Kampf verdichtet die Zeitlichkeit des schwitzenden, blutenden Fleisches und damit zugleich existentielle Lebensprobleme. Die Fragen des Verschleißes und des Alterns, die Anwesenheit von Kontrollverlust und Tod, dringen jenseits der Fäuste unheilbar in den Betrachter ein.“<sup>215</sup>

### 2.5.1 Wrestling

„Wrestling ist eine Art von Tanz.“<sup>216</sup>

Das Wrestling ist vor allem „ein Männlichkeitsritual, eine Kraftdemonstration“<sup>217</sup>. Es geht dabei weniger darum, einen fairen Kampf auszufechten, aus dem am Ende ein Sieger und ein Verlierer hervorgehen, als vielmehr um eine unterhaltende Show, die „den antiken

---

<sup>212</sup> Marina Schneede: *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002, S. 62.

<sup>213</sup> Mathias Hirsch: *Der eigene Körper als Übergangsobjekt*. In: Mathias Hirsch (Hg.): *Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens*. Berlin / Heidelberg 1989, S. 9-32, hier S. 9.

<sup>214</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>215</sup> Stephan May: *Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms*. Bielefeld 2004, S. 14.

<sup>216</sup> Mickey Rourke, im Interview mit Hans Jürg Zinsli: „Um mich als Mann zu fühlen, musste ich jemanden schlagen“ (*tagesanzeiger.ch*, 19.02.2009). URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Mickey-Rourke-im-Interview-Um-mich-als-Mann-zu-fuehlen-musste-ich-jemanden-schlagen/story/15413717/print.html>; zuletzt abgerufen am 18.10.2011.

<sup>217</sup> Susan Vahabzadeh: *Im Kino: „The Wrestler“ – Der letzte Luxus ist die Würde*. (*sueddeutsche.de*, 25.02.2009). URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-the-wrestler-der-letzte-luxus-ist-die-wuerde-1.488442>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011.

Gladiatorenkämpfen an niederen Schauwerten wohl am nächsten kommt<sup>218</sup>. Diesen „skurrilen Sport“ beschreibt Birgit Glombitza wie folgt:

„Die Meute will Blut sehen. [...] Es gehört dazu wie die engen Glitzerhosen der Kämpfenden, die trashigen Frisuren, die Ränder der Sonnenbankbräune. Dieser Kampf, der ständig so tun muss, als ging es um alles – Leben oder Tod, Ehre oder ewige Verdammnis – befriedigt jedoch weniger die Testosteronschübe der Fighter als die ungebremste Schaulust des Publikums. [...] Mit Steroiden aufgepumpte Catcher gehen hier aufeinander los. [...] Blut, Schmerzen und eine scheinbar durch keinen Anstand gebremste Grausamkeit, das ist das Besondere. Die martialischen Posen, das primatenhafte Gekeife vorm Kampf, die unfreiwillig komischen Fressen des Bösen, das alles findet man auch bei den Exzentrikern des Boxsports. Aber vor den Augen des Publikum auf die Stirn getackerte Dollarnoten und mit versteckten Rasiermessern zugefügte Cuts, aus denen das Blut rinnt wie aus den Märtyrerwunden in barocken Kirchengemälden, das sind die wahren Attraktionen dieses Kampfsports.“<sup>219</sup>

Wie das Kino hat „das professionelle Vermöbeln seine Ursprünge in schmutzigen Jahrmarktstuden“<sup>220</sup> und befeuert den Voyeurismus des Publikums. Für Glombitza ist es sogar die Schaulust selbst, von der die eigentliche Gewalt ausgeht, denn:

„Je mehr man vom Regelwerk des Wrestling begreift, desto weniger schäbig wirken die Helden dieser Trashkultur. Die abgesprochenen Siege, Schläge und Niederlagen sind natürlich die Höhepunkte einer durchchoreographierten Performance. [...] Der Film ist dabei komplexer als sein simpler Plot (Herausforderung, Comeback, Triumph beziehungsweise Scheitern) vermuten lässt. Am Ende ist es eine Geschichte über die Ungnade, die Maßlosigkeit und die Gewaltlust des Publikums selbst geworden. Das Publikum ist es auch, das »The Ram« [...] zu weit gehen lässt. Der Illusionismus der Darbietung ist der Menge egal. Sie will glauben, dass sich Menschen auf Bestellung gegenseitig ihr Hirn herausprügeln. Und es will immer mehr davon.“<sup>221</sup>

Dass das Wrestling im Grunde gar kein Sport ist, sondern eine „Zirkus-Show“, bei der von vornherein feststeht, wer der Sieger sein wird, und bei der es folglich keinen „tragischen Verlierer“ gibt, zeugt für Frank-Michael Helmke von einer inszenierten „schöne[n] Scheinwelt“<sup>222</sup> – und diese bildet eine grundlegende Parallele zwischen Wrestling und Ballett. Beide Formen der Körperinszenierung verlassen sich auf ein Publikum, das bereit ist, sich Illusionen hinzugeben. Im einen Fall ist es die Illusion ungezügelter Zerstörung, im anderen diejenige grenzenloser Leichtigkeit. Ebenso werden Wrestling und Ballett geeint durch das bewusste Erleben des eigenen Körpers im Zustand des Schmerzes, der im Ballett allerdings weniger dominant und idealerweise für das Publikum nicht sichtbar ist. In dieser Hinsicht entsprechen beide Sportarten bzw. Kunstformen einer Gewalt, die der „Erweiterung des eigenen Empfindens“ dient:

„Rituale der Initiation oder asketische Techniken der Selbstkasteiung sind kulturelle Praktiken des Schmerzes. Sie nutzen den Umschlag des auf Leibesinseln eingehetzten Schmerzes in Wollust, in die Wonnen der Pein. Oder sie aktivieren Kräfte, die sich dem Schmerz erfolgreich zu widersetzen vermögen. Diese Techniken zielen jedoch weniger auf den Schmerz als auf dessen Überwältigung [...]. Im Zugewinn

---

<sup>218</sup> Peter Zander: Mickey Rourke: „The Wrestler“ – Aufgepumpt, fast taub, verzweifelt (*Welt Online*, 26.02.2009). URL: <http://www.welt.de/kultur/article3276553/The-Wrestler-Aufgepumpt-fast-taub-verzweifelt.html>; zuletzt abgerufen am 20.09.2011.

<sup>219</sup> Birgit Glombitza: Mickey Rourke als „The Wrestler“: Der letzte Gladiator (*Spiegel Online*, 25.02.2009). URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,609763,00.html>; zuletzt abgerufen am 20.09.2011.

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Frank-Michael Helmke: *The Wrestler* (*filmszene.de*). URL: <http://www.filmszene.de/filme/the-wrestler>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011.

an leiblicher Intensität und Handlungsmacht bestehen Lust und Triumph der Souveränität, nicht im Erleiden des Schmerzes“.<sup>223</sup>

Was als „die dunkle Basis der Esoterik des Boxpublikums“ gilt, charakterisiert ebenso das Wrestlingpublikum sowie das Publikum gewisser Filmgenres – insofern als es immer um Gewaltkonsum geht. Joyce Carol Oates unterstreicht in ihrer Beschreibung des Wesens einer solchen Zeugenschaft den Affekt des Selbstekels:

„Jeder Boxfanatiker, so sehr er sich auch an diesen Sport gewöhnt hat, wie viele Jahrzehnte er auch seiner Obsession gefrönt hat, weiß ganz genau, daß Boxen reiner Wahnsinn ist, auch wenn es Augenblicke großer Schönheit gibt. Dieses Wissen verbindet uns, und manchmal – ich wage es kaum zu sagen! – verbindet uns die Scham darüber. Wenn man sich ernsthaft auf diesen Sport einläßt, riskiert man, daß einen in manchen Momenten eine rein animalische Panik packt – das Gefühl, daß nicht nur etwas Abscheuliches passiert, sondern daß wir, indem wir dem Geschehen zuschauen, zu Komplizen werden. [...] Ich fühle dann einen Schwindel – eine Atemlosigkeit – einen Widerwillen, der sich nicht in Worte fassen läßt: einen rein körperlichen Ekel. Daß dieser Ekel sich genauso stark gegen einen selbst richtet, vielleicht hauptsächlich, braucht nicht betont zu werden.“<sup>224</sup>

Legitimiert wird der Konsum von Gewalt allerdings, im Fall des Boxens, durch den sportlich-rituellen Rahmen und das auf Fairness zielende Regelwerk. Im Wrestling wird hingegen bewusst auf derartige Reglementierungen verzichtet; hier geht es um das „Spektakel der monströsen Zerstörung eines Athleten durch den anderen“<sup>225</sup>. Entscheidend dafür, dass diese Gewaltorgie dennoch genossen werden kann, ist das Wissen um ihre Inszeniertheit. Wrestler sind vielmehr Partner als Gegner und ihre Grausamkeiten Teil einer abgesprochenen Choreografie. Der Schmerz und das Blut aber bleiben echt. Im Fall der Filmgewalt schließlich ist es ebenfalls der „Glaube an das Gestellt-Sein der Szenerie“, der die „Hemmschwellen des Sehens“ senkt und den ausgiebigen Genuss der Brutalität erlaubt.<sup>226</sup>

### 2.5.2 Ballett

„Der idealisierte Körper der Ballerina ist [...] androgyn und flachbrüstig. Die Weiterentwicklung der Ballettechnik und die daraus resultierende Kasteiung ermöglichte den Tänzerinnen zwar eine bis ins Detail reichende Kontrolle des Körpers; dieser ist allerdings seiner weiblichen Attribute beraubt.“<sup>227</sup>

Das hier beschriebene Körperideal der Balletttänzerin betrachtet die Soziologin Gabriele Klein als Resultat der „von Männern entworfenen tanztechnischen und -ästhetischen Leitlinien“, die zunächst als Fremdwänge galten, sich dann aber zu „unbewußt ablaufenden

---

<sup>223</sup> Wolfgang Sofsky: Traktat über die Gewalt. Frankfurt am Main 2005, S. 231.

<sup>224</sup> Joyce Carol Oates: Über Boxen: Ein Essay. Aus d. Amerikanischen übersetzt von Ursula Locke-Gross Zürich 1988, S. 106.

<sup>225</sup> Stephan May: Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms. Bielefeld 2004, S. 215.

<sup>226</sup> Ebd., S. 217.

<sup>227</sup> Bettina Hessler: Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): Körper-Konzepte. Tübingen 1999, S. 223-241, hier S. 234.

Selbstzwangapparaturen“ entwickelt hätten.<sup>228</sup> Im frühen Hofballett des 17. Jahrhunderts wurde der Grundstein eines „zu einem meisterhaft beherrschten Bewegungsvokabular“<sup>229</sup> degenerierten Balletts gelegt, das für freie Körpererfahrung keinen Raum gelassen habe und in dem „Körper und Sinnlichkeit zunehmend zu Objekten der Beherrschung durch eine instrumentelle Vernunft“<sup>230</sup> geworden seien. Die reformatorischen Bestrebungen des Ballettmeisters Jean-Georges Noverre, der 1760 in seinen *Lettres sur la danse et sur les ballets* „eine Rückkehr zur Natur, weg von künstlichen Gesten und Bewegungen und hin zu leidenschaftlichen Tänzen, die aus der Seele sprechen“<sup>231</sup>, forderte, hatten jedoch keine langfristige Wirkung: Das romantische Ballett des 19. Jahrhunderts setzte, was die Tanztechnik betrifft, weniger auf Natürlichkeit als auf „vollendete Formen in graziösen Stellungen“ und „für das Auge erfreuliche Linienführungen“.<sup>232</sup> Inhaltlich aber war die „vermeintliche Naturhaftigkeit der Frau“ von entscheidender Bedeutung:

„Von der Frau als Mittlerin erhofften die Romantiker eine Abwendung von Industrialisierung und rationalen, vernunftbeherrschten Denkweisen hin zu mehr Gefühlen und einem Gewinn an Sinnlichkeit. Diese Entwicklung brachte eine polare Zuordnung von Weiblichkeit und Körper einerseits und Männlichkeit und Geist andererseits hervor.“<sup>233</sup>

Die romantischen Stücke kreierten dabei einen doppelgesichtigen Frauentypus, der sich durch „tugendhafte Sittlichkeit [verbunden] mit »verführerischer Naturhaftigkeit«“ auszeichnete.<sup>234</sup> Dementsprechend waren es oft solch ängstliche Figuren wie Geister, Elfen, gute und böse Feen, Hexen oder Sylphen, die von den Tänzerinnen verkörpert wurden. Um dem Weiblichkeitsideal der „Leichtigkeit und Erdenthobenheit“ zu entsprechen, trainierten die Ballerinen exzessiv – ein selbstquälerischer Akt, der „eine Entfremdung der Frauen von ihrem Körper“ bewirkte.<sup>235</sup> Bettina Hessler sieht daher im romantischen Ballett einen Höhepunkt der Idealisierung und Mystifizierung des weiblichen Wesens und Körpers:

<sup>228</sup> Gabriele Klein: Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan. Von den Bildern einer weiblichen Tanzkunst. In: *Tanz aktuell*, 4 (1990), S. 4-8, hier S. 64 (Anmerkung 3). Zit. nach: Bettina Hessler: *Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes*. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): *Körper-Konzepte*. Tübingen 1999, S. 223-241, hier S. 234.

<sup>229</sup> Bettina Hessler: *Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes*. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): *Körper-Konzepte*. Tübingen 1999, S. 223-241, hier S. 229.

<sup>230</sup> Werner Jakob Stüber: *Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater*. Wilhelmshaven 1984, S. 15.

<sup>231</sup> Bettina Hessler: *Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes*. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): *Körper-Konzepte*. Tübingen 1999, S. 223-241, hier S. 229.

<sup>232</sup> Vgl. Theophile Gautier; zit. nach: Walter Sorell: *Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes*. Wilhelmshaven 1985, S. 242.

<sup>233</sup> Bettina Hessler: *Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes*. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): *Körper-Konzepte*. Tübingen 1999, S. 223-241, hier S. 230.

<sup>234</sup> Vgl. ebd.

<sup>235</sup> Vgl. ebd., S. 231.



„Die Frau symbolisierte die Träume und Phantasien der Männer. Eine eigene – nicht von männlichen Sehnsüchten und Träumen geprägte – Körperlichkeit existierte im öffentlichen Raum nicht: Der weibliche Körper wurde instrumentalisiert.“<sup>236</sup>

In den 1920er und 1930er Jahren war es das Ballett des Choreographen George Balanchine, das den Körper der Frau als „hochgezüchtetes Instrument“ präsentierte.<sup>237</sup> Die Schönheit des Körpers wurde dabei zum Selbstzweck:

„Der menschliche Körper, und ganz gewiß ein weiblicher Körper, besitzt in sich selbst eine wahre Schönheit. Und man will wirklich nicht wissen, wen diese oder jene Ballerina darstellt, sondern nur die reine Schönheit ihres Körpers, ihrer Bewegungen sehen.“<sup>238</sup>

Ein ästhetisches körperliches Erscheinungsbild wurde bei Balanchine also über die technischen Fähigkeiten der Tänzerinnen gestellt, und es war definiert durch dichotome Eigenschaften: Die möglichst junge Ballerina sollte „schön sein, aber kraftvoll, dünn, aber energisch, biegsam, aber nicht ätherisch.“<sup>239</sup> Es ist nicht von Hand zu weisen, dass ein solches Ideal nur selten von Natur aus erfüllt wird und seine Verfolgung Disziplin fordert. Hessler behauptet sogar, diese ästhetische Norm habe viele Tänzerinnen in die Magersucht geführt.<sup>240</sup> Neben der Affekt- und Körperkontrolle des klassischen und höfischen Tanzes sei nun auch der Körperbau an sich bewertet worden – es habe also „eine Selektion nach Maßstäben, die der Mensch selbst nicht beeinflussen kann“, stattgefunden.<sup>241</sup> Als eine Geschichte, die das erzählt, was Hessler über die Ballerina schreibt, erscheint der Film BLACK SWAN:

„Das auf der Bühne aufgebaute Bild der strahlenden, selbständig agierenden Tänzerin löst sich auf [...]. Hinter der strahlenden, scheinbar freien Tänzerin verbirgt sich Unfreiheit, Unterdrückung und Abhängigkeit von ihren männlichen Schöpfern.“<sup>242</sup>

Der Körper der Tänzerin ist ein Objekt, in das sich männliche Fantasien einschreiben bzw. das erst durch die Projektionen des Mannes erschaffen wird. Eine eigene Sexualität hat der weibliche Körper dabei nicht oder muss sich jene erst erkämpfen. In Aronofskys Film kommt eine weitere Dimension der Unterdrückung hinzu: Hier ist es weniger die Macht des Mannes

---

<sup>236</sup> Bettina Hessler: Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): Körper-Konzepte. Tübingen 1999, S. 223-241, hier S. 231.

<sup>237</sup> Vgl. Katja Schneider: Schlank, biegsam und grazil. Das Körperbild im klassischen Tanz des 20. Jahrhunderts. In: Tanzdrama, 1 (1997), S. 10-18, hier S. 15 (Anmerkung 22). Zit. nach: Bettina Hessler: Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): Körper-Konzepte. Tübingen 1999, S. 223-241, hier S. 233.

<sup>238</sup> George Balanchine; zit. in: Katja Schneider: Schlank, biegsam und grazil. Das Körperbild im klassischen Tanz des 20. Jahrhunderts. In: Tanzdrama, 1 (1997), S. 10-18, hier S. 14. Zit. nach: Bettina Hessler: Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): Körper-Konzepte. Tübingen 1999, S. 223-241, hier S. 232.

<sup>239</sup> Vgl. Katja Schneider: Schlank, biegsam und grazil. Das Körperbild im klassischen Tanz des 20. Jahrhunderts. In: Tanzdrama, 1 (1997), S. 10-18, hier S. 13 (Anmerkung 22). Zit. nach: Bettina Hessler: Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): Körper-Konzepte. Tübingen 1999, S. 223-241, hier S. 232.

<sup>240</sup> Vgl. Bettina Hessler: Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): Körper-Konzepte. Tübingen 1999, S. 223-241, hier S. 232f.

<sup>241</sup> Vgl. ebd., S. 233.

<sup>242</sup> Ebd., S. 235.

(des Choreographen) als diejenige der Mutter, der Nina untertan ist. Und für Nina endet der Kampf tragisch. Wahrhaftigkeit, Freiheit, Exzess und Sexualität sind nur für einen hohen Preis zu haben: Wahnsinn und Tod.

### **3. THE WRESTLER**

„Have you ever seen a one-legged man trying to dance his way free? If you’ve ever seen a one-legged man then you’ve seen me”<sup>243</sup>

Es fließen Blut, Schweiß, Erbrochenes. Und auch Tränen. Die Anziehungskraft, die gerade vom Blut ausgeht, hat sicherlich auch mit der Ambiguität seiner Symbolik zu tun: Es steht sowohl für das Lebens als auch für den Tod oder die Tötung.<sup>244</sup> Auf die Gemeinsamkeiten des Wrestling mit den antiken Gladiatorenkämpfen wurde bereits verwiesen<sup>245</sup>; Aufschluss über die spezielle Bedeutung des Blutes kann zudem eine Parallelisierung von Wrestling und archaischen Riten geben. Auf Letztere bezieht sich auch Aglaja Stirn [2002] in ihrer *Psychologie von Tattoo und Piercing*, in der sie sich mit Körpermodifikationen befasst und diese als motiviert durch „Körpermagie, Körpernarzissmus und de[n] Wunsch, Zeichen zu setzen“ betrachtet. Ob in der modernen westlichen Welt, in Naturvölkern oder antiken Kulturen – dem Blut komme eine universelle Bedeutung zu:

„Der Akt des Blutvergießens ist wahrscheinlich generell das machtvollste Beispiel der Überwindung der Grenze zwischen internem und externem Körper. Alle menschlichen Kulturen erkennen den Vorgang des Blutens als Austritt einer wertvollen Körperflüssigkeit an. [...] Blut ist aufs Engste mit den Praktiken der Körperveränderung verbunden und wird als heilige Substanz häufig in religiösen Zusammenhängen gebraucht. Das Blutopfer, das über die Erde verstreut wird und damit die Erde tränkt, erzeugt in dieser erneute Fruchtbarkeit. Die Menstruation wird von den meisten Kulturen als kritische, magische und kraftvolle Periode anerkannt. [...] Die christliche Religion heiligt das Blut Christi als »erlösende Flüssigkeit, die den Menschen mit Gott, das Ego mit dem Selbst wiedervereinigt« (Agosin 1992, S. 61)<sup>246</sup>. Blut wird in Verbindung gebracht mit Schmerz, Verletzung und dem Mysterium des Todes sowie dem Enigma der Kindesgeburt.“<sup>247</sup>

In THE WRESTLER spielen neben dem Blut auch Tätowierungen und andere Eingriffe in den Körper beziehungsweise sein Erscheinungsbild eine Rolle. So werden zu Beginn die rituell anmutenden Prozeduren dokumentiert, denen sich Robin Ramzinski unterwirft, um der legendäre Randy „The Ram“ Robinson zu bleiben und dem Klischeebild des Wrestlers zu entsprechen: Er spritzt sich und schluckt diverse Steroide und Wachstumshormone, quält sich

<sup>243</sup> Bruce Springsteen: „The Wrestler“. Aus dem Album: *Working on a Dream*. Columbia Records 2009.

<sup>244</sup> Vgl. Mathias Hirsch: „Mein Körper gehört mir...und ich kann mit ihm machen, was ich will!“ Dissoziation und Inszenierungen des Körpers psychoanalytisch betrachtet. Gießen 2010, S.125.

Vgl. auch Leon Wurmser: *Ideen- und Wertewelt des Judentums. Eine psychoanalytische Sicht*. Göttingen 2001.

<sup>245</sup> Vgl. Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

<sup>246</sup> Thomas Agosin: *Psychosis, dreams and mysticism in the clinical domain*. In: Fredrica R. Halligan / John J. Shea (Hg.): *The fires of desire: Erotic energies and the spiritual quest*. New York 1992, S. 61.

<sup>247</sup> Aglaja Stirn: *Körpermagie, Körpernarzissmus und der Wunsch, Zeichen zu setzen: Eine Psychologie von Tattoo und Piercing*. In: Mathias Hirsch (Hg.): *Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute*. Gießen 2002, S. 223-236, hier S. 228.

beim Gewichtheben, trinkt Proteinshakes, blondiert sein langes Haar, das er außerhalb des Rings als einen im Nacken gebundenen Dutt<sup>248</sup> trägt, bräunt seine Haut im Solarium (Min. 22:47-24:11). Trotz des nüchternen Blicks der Kamera entbehrt diese Sequenz nicht einer gewissen anrührenden Wirkung. Bei aller Destruktivität des chemischen Bleichens der Haare, der das Krebsrisiko steigernden Bestrahlung der Haut mit künstlichem ultraviolettem Licht (auch wenn, und das ist wohl dem derzeitigen Schönheitsideal der Industrienationen geschuldet, diese Praktiken gemeinhin nicht als zerstörend betrachtet werden) und des künstlichen Eingriffs in den Metabolismus, zeigt sich darin doch auch eine gewisse Selbstfürsorge oder zumindest eine zugewandte Beschäftigung mit dem eigenen Körper. Diesen Aspekt erkennt Stirn auch in der Penetration des Fleisches durch Piercings und vor allem Tätowierungen:

„Piercing ist ein schneller Vorgang, dem wochenlange Pflege während der Wundheilung folgen muss [...]. Tätowieren hingegen ist in seiner Entstehung bereits ein langwieriger, schmerzhafter Prozess, dem eine Periode der Transformation folgt, in der die Wunden heilen und der neu gestaltete Körper entsteht. Bei beiden Vorgängen ist das Individuum über eine relativ lange Zeit mit seinem Körper beschäftigt. Wie Selbstschneiden oder Hunger erhalten diese Formen des Körperschmucks ihre Signifikanz aus dem Prozess wie auch dem Ergebnis.“<sup>249</sup>

### 3.1 „Bet I can make you smile when the blood, it hits the floor“<sup>250</sup>

Fleisch als verderbliche Ware, als Schaustück und formbares Material ist ein zentrales Motiv im Film *THE WRESTLER*. Ganz offensichtlich wird dies verkörpert durch die Figuren Randy und Cassidy – er stellt seinen Körper als Objekt von brutaler Zerstörung zur Schau, während sie sich als Stripteasetänzerin spärlich bekleidet den männlichen Blicken präsentiert. Dabei sind beide an einem Punkt ihres Lebens angelangt, an dem sie am eigenen Leib erfahren müssen, wie ihre Körper an Anziehungskraft verlieren und Verschleißerscheinungen aufzuweisen beginnen. Ihren Kunden ist Cassidy bald nicht mehr jung genug (Min. 18:00-18:40), wird von ihnen zurückgewiesen (Min. 50:34-51:01); Randy bekommt seine körperlichen Grenzen ganz direkt zu spüren: Er erleidet einen Herzinfarkt und findet sich im Krankenhausbett wieder, angeschlossen an Schläuche, verwundet und mit einer imposanten Operationsnarbe entlang der Brust. Anstatt in seiner neongrünen Wrestlinghose steckt er nun

---

<sup>248</sup> Die Frisur des Dutts ist auch als Ballerinaknoten bekannt. Darüber hinaus wird die Verwandtschaft der Figur des Wrestlers mit derjenigen der Ballerina in *BLACK SWAN* durch die einführende Inszenierung der jeweiligen Protagonisten hervorgehoben: In den ersten Minuten beider Filme heftet die Kamera sich geduldig an die Fersen Randys und Ninas; zu sehen sind jeweils nur der Rücken und der Hinterkopf samt Dutt (*BLACK SWAN*: ab Min. 05:00; *THE WRESTLER*: ab Min. 02:44 ).

<sup>249</sup> Aglaja Stirn: Körpermagie, Körpernarzissmus und der Wunsch, Zeichen zu setzen: Eine Psychologie von Tattoo und Piercing. In: Mathias Hirsch (Hg.): *Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute*. Gießen 2002, S. 223-236, hier S. 229.

<sup>250</sup> Bruce Springsteen: „The Wrestler“. Aus dem Album: *Working on a Dream*. Columbia Records 2009.

in einem entwürdigendem Krankenhemd. Der Arzt legt ihm nahe, das Wrestling aufzugeben, denn er sei nur knapp dem Tod entronnen. Randy aber sträubt sich zunächst: „Doc, I’m a professional wrestler!“ (Min. 33:53-39:15). Im Gespräch mit Cassidy muss er aber doch zugeben, er fühle sich nicht gerade wie Herkules (Min. 43:30-44:39). So steigt er dann auch nicht mehr in den Ring, sondern wohnt Autogrammstunden und Merchandise-Veranstaltungen bei – gemeinsam mit anderen lädierten Wrestlern, die wie er vom Ruhm vergangener Tage zu zehren scheinen (Min. 47:49-50:33). Zum Inbegriff der Verletzlichkeit und des Verfalls wird das menschliche Fleisch in Form des sich erbrechenden, blutenden, schwitzenden und weinenden Körpers. Allein mit Cassidy, die in einem Separee des Striplokals nur für ihn tanzt, erzählt er ihr von seinem historischen Match gegen „The Ayatollah“ (Min. 19:03-21:09). Sein Gesicht näher betrachtend, erschrickt sie: „Jesus, you’re bleeding!“ Das sei nur ein Kratzer, beschwichtigt Randy, woraufhin Cassidy bemerkt: „Wrestling is fake.“ Er protestiert, lässt sie zum Gegenbeweis seine Narben bewundern und kann ihr die Herkunft jeder einzelnen angeben. Der Schmerz, so Randy, sei ein Preis, den er für das Jubeln des Publikums bereitwillig zahle. Darauf antwortet Cassidy mit einem Bibelzitat, das sie aus dem Film THE PASSION OF THE CHRIST (USA 2004; Regie: Mel Gibson) (Abb. 27) kennt:

„But He was pierced for our transgressions, He was crushed for our iniquities; the punishment that brought us peace was upon Him, and by His wounds we are healed.“ (Jesaja 53,5)

Randy reagiert irritiert, woraufhin Cassidy ihm erklärt, er habe die gleichen Haare wie die Jesusfigur im Film, und sich entsetzt:

„You never seen it? Dude, you gotta, it’s...it’s amazing! They throw everything at Him: whips, arrows, rocks. They beat the living fuck out of Him for the whole two hours. And He just takes it.“

Anerkennend murmelt Randy: „Tough dude.“ Die in dieser Szene nahegelegte Assoziation zwischen dem Märtyrertod Jesu Christi und der Peinigung des Wrestlers wird offenkundig, als Cassidy ihn „sacrificial Ram“ (vgl. Abb. 28) nennt (Min. 20:17-20:49). Das Aufsichnehmen von körperlichen Qualen als öffentliches Spektakel wird besonders drastisch inszeniert im Kampf Randy »The Ram« Robinson vs. Necro Butcher (einem tatsächlichen Wrestler, der hier sich selbst verkörpert; Abb. 29) (Min. 25:32-33:49). Mit einem Tacker rammt Necro Butcher Heftklammern in die eigene und in Randys Haut, in die eigenen Brustwarzen und heftet sich einen Geldschein an die Stirn. Zum Einsatz kommen in diesem auf kreative Weise brutalen Match auch Stacheldraht, eine Handwerkerleiter und ein Tapeziertisch, eine Gabel, Glasscheiben, eine Mülltonne, die Beinprothese eines Zuschauers. Nach dem Kampf wird Randy verarztet; die Heftklammern werden aus seinem Körper gezogen, die klaffenden Wunden werden verklebt. Dann bleibt er allein in der Kabine hocken. Die Kamera fährt einen Halbkreis um ihn herum und bleibt hinter ihm stehen. Nun ist auf der

schweißnassen, blutigen Haut seines Rückens eine große Tätowierung zu sehen, die das leidende Antlitz Jesu darstellt. Schwach erhebt Randy sich, wankt durch den Raum, übergibt sich. Es folgt der Herzinfarkt, dann ein Schwarzbild (Min. 33:48-33:51). Im ersten Match des Films (Min. 10:26-15:37) ist es eine Rasierklinge – er hat diese zuvor in seiner Armbandage versteckt –, mit der Randy sich selbst während des Kampfes an der Stirn einen Schnitt zufügt, um die Dramatik und Blutigkeit der Darbietung zu erhöhen. Den Sieg holt er sich durch seinen „Ram Jam“: Er steigt auf das oberste Seil des Rings, kostet dieses erhabene Gefühl aus, bedeutet dem am Boden Liegenden gestisch, dass es für ihn Zeit zum „Schlafen“ ist – und springt schließlich ab, um auf dem Gegner zu landen. Den ersten „Ram Jam“ des Films also führt Randy kraftvoll und siegessicher aus. Der letzte „Ram Jam“ hingegen, am Ende des Films und am Ende des Lebens des Protagonisten (vgl. Kapitel 3.4 dieser Arbeit), ist Randy nur mit letzter Kraft möglich und weil er diesen Sprung seinem Publikum schuldet. Anstelle eines Triumphierens lässt sich in seinem Gesichtsausdruck nun so etwas wie Erleichterung angesichts des nahen Todes lesen.

Etwas Befreiendes hat auch Randys Ausschreitung hinter der Feinkosttheke, gefolgt von seiner eigenmächtigen Kündigung und dem festen Entschluss, wieder in das Wrestling einzusteigen (Min. 82:07-86:01). Seine Tochter hat er unmittelbar zuvor endgültig verloren – nachdem sie sich einander gerade wieder angenähert hatten, Stephanie dann aber von ihrem Vater abermals enttäuscht wurde (Min. 79:34-82:06) – und auch Pam hat Randy unmissverständlich zu verstehen gegeben, dass sie mit ihm keine Beziehung führen kann. So steht er dann sichtlich niedergeschlagen den Supermarktkunden gegenüber, von denen einer in ihm den Wrestler aus den 80ern erkennt. Randy allerdings schüttelt bloß müde den Kopf und leugnet, „The Ram“ zu sein. Daraufhin wundert sich der Kunde: „That’s freaky. You look just like him, except older.“ In diesem Moment die Käseschneidemaschine betätigend, betrachtet Randy nun seinen Daumen und schlägt ihn mit voller Wucht in die Klinge der Maschine. Das Blut spritzt, Randy schreit vor Schmerz und die Leute vor Schreck. Fluchend und wild geworden läuft er auf, ab und schließlich davon – aber nicht ohne dabei die schockierten Kunden noch einmal zu seinem Publikum zu machen und sich das Blut ins Gesicht schmierend zu rufen: „You want some fuckin’ cheese, Lady? Get your own fuckin’ cheese!“ Er stürmt hinaus, Chaos hinterlassend, sich der Schürze und Haube entledigend, und kommt in seinem Auto endlich zu sich:

Randy [lachend]: „Oh, Robin...Robin! Robin, man...it’s Randy! Randy!“



### 3.2 Männlichkeit zwischen Versehrtheit und Narzissmus: „My only faith’s in the broken bones and bruises I display”<sup>251</sup>

„Ein Mann ist hier, der Schmerz ertragen kann, mag er auch die Angst vor den Frauen und vor dem Leben dahinter verstecken.“<sup>252</sup>

Im Vorspann (Min. 00:12-01:58) sind zuallererst das Grölen, Klatschen, Stampfen und die Sprechchöre einer aufgeheizten Menschenmenge zu hören. Ein Ansager verkündet dem Publikum, dem des Matches wie dem des Films, den Auftritt des Akteurs: „He needs no introduction: He’s a true American, the peoples’ hero: Randy „The Ram“ Robinson!“ Mittels einer collagenartig inszenierten Flut von Zeitungsartikeln und Fotografien des Wrestlers Randy „The Ram“ Robinson wird dann ein Einblick in die großen Erfolge seiner Karriere gegeben, auf der Tonspur unterstützt von kraftvoller Hartrockmusik aus den 1980er Jahren und den Sportkommentatoren, die von „The Rams“ Kämpfen der Jahre 1984 bis 1989 berichten.

Im Gegensatz dazu steht die stille erste Szene des Films (Min. 01:58-02:41), die sich schon auf der Tonspur, während das Bild noch schwarz ist, als trostlos ankündigt: Ein heiseres, kraftloses Husten ist das erste, was der Zuschauer von dem einstigen Star „The Ram“ zu hören bekommt. Zwanzig Jahre sind vergangen; der gealterte Randy hockt in einem heruntergekommenen Umkleideraum, den nackten Rücken halb zur Kamera gewandt. Sein Gesicht bleibt verborgen; in den ersten Szenen des Films ist der Protagonist nur von hinten zu sehen. Die Kamera folgt ihm auf seinem Weg von der Umkleidekabine durch die Gänge und Hallen des Sportheims bis nach Hause, d.h. bis zu seinem Wohnwagen. Auffällig ist dabei sein langes blondes Haar, das er in einem lockeren Dutt zusammengebunden hat und das seiner Erscheinung eine weiche, feminine Anmutung verleiht. Sein Gesicht fängt die Kamera erst ein, als er erschöpft in sein Auto klettert, wo er die Nacht verbringen wird (Min. 04:50-05:36) – sein Wohnwagen ist nämlich versperrt worden, da er die Miete nicht gezahlt hat. Im schwach beleuchteten Auto nimmt er sein Hörgerät ab, wickelt ächzend den Verband von seinem Arm, schluckt einige Pillen und öffnet sich ein Bier. Mit traurigen Augen blickt er auf die Fotos an der Autowand, die ihn als Wrestler präsentieren.

Die körperlichen Modifikationen, die „The Ram“ an sich vornimmt, weisen ebenfalls eine interessante Widersprüchlichkeit auf. Zwischen dem blondierten Haar und der gebräunten Haut einerseits und dem gestählten, mit Männlichkeitshormonen aufgepumpten Körper ergibt sich ein Kontrast, der auf eine innere Ambivalenz der Figur schließen lässt. Das lange Haar Randys verweist zum einen auf feminine Anteile, die er in sich trägt; es lässt ihn weicher,

---

<sup>251</sup> Bruce Springsteen: „The Wrestler“. Aus dem Album: *Working on a Dream*. Columbia Records 2009.

<sup>252</sup> Mathias Hirsch: „Mein Körper gehört mir...und ich kann mit ihm machen, was ich will!“ Dissoziation und Inszenierungen des Körpers psychoanalytisch betrachtet. Gießen 2010, S.125.

verletzlicher wirken. Zum anderen, darauf weist Menninger hin, gilt das Haar als „Symbol sexueller Stärke“<sup>253</sup> und wird mit dem (männlichen) Genital identifiziert,

„weshalb die alten und die orthodoxen Juden den Männern nicht nur die Beschneidung vorschreiben, sondern auch das Rasieren verbieten. Das heißt, das Haar wurde bewahrt, als ob es ein Gegengewicht zum Verlust eines Teils der Genitalien bilden sollte.“<sup>254, 255</sup>

Das Haarschneiden symbolisiere, wie in der biblischen Geschichte von Samson und der Prostituierten Dalilah, einen „partiellen Verzicht auf Manneskraft und Macht“ und komme einer „Aufgabe primitiver Neigungen zugunsten der Zivilisation“ gleich.<sup>256</sup> Langes Haar dagegen ist mit Wildheit, Freiheit, Macht und Vitalität assoziiert:

„Die amerikanischen Indianer schienen ebenso wie die Griechen das Haar als Sitz des Lebens zu betrachten. [...] Rangunterschiede wurden oft durch den Haarschnitt ausgedrückt. Im Gegensatz zu den langen Locken des freien Mannes war das Haar des Sklaven kurzgeschoren. Bei den Franken trugen nur die Könige langes Haar.“<sup>257</sup>

Mit Blick auf Mickey Rourke's bisherige Karriere als Darsteller, während der er in Filmen wie *9 ½ WEEKS* (1986), *ANGEL HEART* (1987), *WILD ORCHID* (1990), *EXIT IN RED* (1996) UND *LOVE IN PARIS* (1997; Alternativtitel: *ANOTHER 9 ½ WEEKS*) gespielt hat, bemerkt Linda Ruth Williams:

„All [of his films; D.B.] have strong softcore elements running through them which sexualise Rourke [...], making him a fascinating figure for discussions of contemporary masculinity and performance, shot through with an existential aloofness, and lately a beaten-up quality.“<sup>258</sup>

Diese früheren Filme haben Rourke den Status eines Sexsymbols verliehen und ein Bild von Männlichkeit etabliert, das in *THE WRESTLER* einerseits demontiert und andererseits, wenn auch eher verzweifelt als stolz, hochgehalten wird. Explizit zeigt sich Letzteres in Randys Festhalten an der glorreichen Vergangenheit. So erinnert er sich, mit Cassidy in einer Bar sitzend, wehmütig an die 1980er Jahre und beklagt sich über das darauf folgende Jahrzehnt (Min. 57:29-59:54): „Then that Cobain pussy had to come around and ruin it all. I hated the fuckin' 90ies. 90ies fuckin' sucked.“ Insofern entspricht Aronofskys Film den Thesen der neueren Arbeiten zur Psychoanalyse des Mannes, die den Mann als „höchst instabil“ erkennen. Da Instabilität und Verletzlichkeit jedoch weiblich konnotiert sind, enthält die Leidensikone des „*wounded man*“ eine „Anlage zur Feminisierung“.<sup>259</sup> Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, gegen die eigenen femininen Anteile anzukämpfen und sich vor Weiblichkeit im Allgemeinen zu schützen:

---

<sup>253</sup> Karl Menninger [1938]: *Selbsterstörung. Psychoanalyse des Selbstmords* (Titel der Originalausgabe: *Man against himself*). Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 310.

<sup>254</sup> Ebd., S. 313.

<sup>255</sup> Es ist nicht undenkbar, dass Darren Aronofsky sich diesen symbolischen Gehalts der Haare bewusst gewesen ist, zumal er selbst aus einer jüdischen Familie stammt.

<sup>256</sup> Vgl. ebd., S. 312.

<sup>257</sup> Ebd., S. 310.

<sup>258</sup> Linda Ruth Williams: *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*. Edinburgh 2005, S. 148.

<sup>259</sup> Vgl. Daniel Kothenschulte: *Passion and Fashion. Gequälte Schönheit im Film*. In: Lydia Hausteiner / Petra Stegmann (Hg.): *Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur*. Göttingen 2006, S. 200-219, hier S. 213.

„Klaus Theweleits Wort vom »Körperpanzer« (in den kanonisch gewordenen *Männerphantasien*<sup>260</sup>) ist dem Begriff der Maske durchaus verwandt: einerseits eine abschirmende Hülle, die etwas verbirgt, andererseits gleichsam festgewachsen, eine stabile Form, die nicht abgelegt, sondern gesprengt werden muss. Diese Theweleitsche Maske besteht aus einer institutionell verankerten Negation von Weiblichkeit, einer Ablehnung jener psychoanalytisch geprägten und interpretierten Mutter-Kind-Bindung, von der sich der Mann jeweils emanzipieren und losreißen muss. Jeder Mann besitzt demzufolge einen Körperpanzer, der seine mühsam errichtete Männlichkeit vor den Einbrüchen »fließender« Weiblichkeit befestigt und verteidigt. Männlichkeit also ist ein psychisches Abwehrsystem – errichtet, um die Trennung von Weiblichkeit zu verarbeiten und gleichzeitig zu kontrollieren. Zugleich ist Männlichkeit, der männlich deformierte Körper, stets in der Gefahr, diese Trennungserfahrung durch Akte der Gewalt und der Selbsterstörung zu kompensieren und auf fatale Weise rückgängig zu machen.“<sup>261</sup>

Von einem „Panzer“, den er sich zugelegt habe, damit ihm niemals wieder jemand so wehtun könne, wie dies in seiner Kindheit geschehen sei, spricht auch Mickey Rourke.<sup>262</sup> Und wenn er in Interviews seine Selbsterstörung analysiert, erscheinen seine Erkenntnisse immer auch als Erläuterungen seiner Filmfigur Randy:

„Die Vergangenheit war ein Krieg. Aber der Einzige, der kämpfte, war ich. Ich rang mit den Dämonen meiner Vergangenheit. [...] Ich war wütend. Aber ich wusste nicht warum. [...] [Dass ich als Sexsymbol galt,] war mir scheissegal. Um mich als Mann zu fühlen, musste ich jemanden schlagen.“<sup>263</sup>

Die Begründung seiner Entscheidung für das Boxen und gegen das Schauspielen, die er nach dem ersten Teil seiner Filmkarriere in den 1980er Jahren traf, fasst Rourke in klare Worte:

„J’avais le choix entre la mort rapide sur le ring et la mort lente devant la camera. Mais je me suis rendu compte que boxer est bien plus honorable que de jouer dans des films. Pourquoi? Oh, c’est simple: la boxe, c’est un truc vrai, c’est un contre un. Il n’y a personne d’autre dans ce jeu [...]. Il y a toi, l’autre et c’est tout. C’est blanc, c’est noir, c’est réel. Je ne pense pas que jouer la comédie soit très honorable, ni très authentique.“<sup>264</sup>

Außerdem habe er schon als Kind Gefallen daran gefunden, auf Sandsäcke einzuschlagen – „pour oublier la noirceur du quotidien“ und „[pour] exprimer ma rage, ma haine“.<sup>265</sup> Jemanden schlagen, einem anderen wehtun zu dürfen, mag *ein* Teil der Motivation des Wrestlers Randy sein. Als tiefer liegendes Bedürfnis aber kann dasjenige gelten, sich selbst Schmerz zuzufügen. So, wie in jeglichen Suchtformen das Denken allein um das Suchtmittel, den Rausch, die Betäubung kreist, werden auch durch intensive Schmerzen alle anderen Bewusstseinsinhalte absorbiert:

---

<sup>260</sup> Vgl. Klaus Theweleit: *Männerphantasien*. 2 Bde., Bd. I: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Frankfurt am Main 1977. Bd. II: Männerkörper. Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors. Frankfurt am Main 1978.

<sup>261</sup> Walter Erhart: Mann ohne Maske? Der Mythos des Narziss und die Theorie der Männlichkeit. In: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln 2003, S. 60-80, hier S. 67.

<sup>262</sup> Mickey Rourke, im Interview mit Hans Jürg Zinsli: „Um mich als Mann zu fühlen, musste ich jemanden schlagen“ (*tagesanzeiger.ch*, 19.02.2009). URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Mickey-Rourke-im-Interview-Um-mich-als-Mann-zu-fuehlen-musste-ich-jemanden-schlagen/story/15413717/print.html>; zuletzt abgerufen am 18.10.2011.

<sup>263</sup> Mickey Rourke, ebd.

<sup>264</sup> Mickey Rourke, zit. nach: Philippe Durant: *La boxe au cinéma*. Mit einem Vorwort von Jean-Claude Bouttier. Chatou 2004, S. 131.

<sup>265</sup> Mickey Rourke, in: *Studio Magazine* (Februar 1998). Zit. nach: Philippe Durant: *La boxe au cinéma*. Mit einem Vorwort von Jean-Claude Bouttier. Chatou 2004, S. 130.

„Für [Elaine] Scarry tendiert Schmerz zur »Totalität«, insofern er jeden Bezug auf eine Dimension jenseits seiner Erfahrung negiert. Im Moment der Schmerzerfahrung werden die Körpergrenzen und die Grenzen des Schmerzes identisch: »*The body is its pain.*«<sup>266</sup>

Im Schmerz ist der Mensch auf sich, auf seinen den Schmerz empfindenden Körper zurückgeworfen und in dieser Hinsicht unabhängig von äußeren Objekten. Darauf verweist auch Georg Schiller in seiner Auslegung der Theorie Scarrys: Schmerz werde „von keinerlei referentiellen Inhalten begleitet“, während andere Gefühle sich durch ihre Objektbezogenheit auszeichneten – Angst sei die „Angst vor etwas“, Liebe die „Liebe von etwas“ und Hunger der „Hunger auf etwas“.<sup>267</sup> Dies – die Entlastung von allem anderen – ist möglicherweise die Gratifikation, die der Schmerz zu bieten hat:

*„As the body breaks down, it becomes increasingly the object of attention, usurping the place of all other objects, so that finally, in very very old and sick people, the world may exist only in a circle two feet out from themselves.[...] As in dying and death, so in serious pain the claims of the body utterly nullify the claims of the world.“*<sup>268</sup>

Diese Form der Regression beinhaltet auch einen Verlust der Fähigkeit zur Erinnerung<sup>269</sup> und, ganz grundsätzlich, zur Symbolisierung. Extremer Schmerz also

„führt zur Zerstörung der Sprachfähigkeit überhaupt. Schmerz kann die Kohärenz unserer Syntax in fragmentierte Worte auflösen und schließlich in einem »Rückgriff« auf bloße Schreie und Stöhnen kulminieren.“<sup>270</sup>

Dieser Sprachverlust verbindet die Schmerzempfindung mit der Melancholie oder, in klinischer Terminologie, der Depression:

„Kristeva tells us that the deep sadness of the melancholic subject is indicated by asymbolia. The depressive’s speech is »repetitive, monotonous or empty of mourning, inaudible even for the speaker before he or she sinks into mutism«<sup>271</sup>[.] [...] In *Black Sun*, Kristeva describes melancholia as »living death«, a condition in which the flesh is felt to be »wounded, bleeding, cadaverised«<sup>272</sup>[.] [...] This violence of feeling against the self, the result of an inability to separate from the repugnant thing, drives the melancholic individual towards physical self-harm. The mutilation<sup>273</sup> of the body is an attempt to replace the psychic

---

<sup>266</sup> Georg Schiller: Verschiebungen der Körpergrenzen: Die wechselnden Perspektiven von Judith Butler, Susanne Langer und Elaine Scarry auf ein mobiles Phänomen. In: Gabriele Genge (Hg.): Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft. Tübingen / Basel 2000, S. 115-125, hier S. 123. Darin zit.: Elaine Scarry: *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford / New York 1985, S. 31.

<sup>267</sup> Vgl. ebd.

Vgl. auch Elaine Scarry: *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford / New York 1985, S. 5.

<sup>268</sup> Elaine Scarry: *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford / New York 1985, S. 32f.

<sup>269</sup> „*It is a commonplace that at the moment when a dentist’s drill hits and holds an exposed nerve, a person sees stars. What is meant by »seeing stars« is that the contents of consciousness are, during those moments, obliterated, that the name of one’s child, the memory of a friend’s face, are all absent.*“ (Elaine Scarry: *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford / New York 1985, S. 30.)

<sup>270</sup> Georg Schiller: Verschiebungen der Körpergrenzen: Die wechselnden Perspektiven von Judith Butler, Susanne Langer und Elaine Scarry auf ein mobiles Phänomen. In: Gabriele Genge (Hg.): Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft. Tübingen / Basel 2000, S. 115-125, hier S. 123.

Vgl. auch Elaine Scarry: *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford / New York 1985, S. 6.

<sup>271</sup> Julia Kristeva: *Black Sun: Depression and Melancholia*. Aus dem Frz. übersetzt von Leon S. Roudiez, New York 1989, S. 43.

<sup>272</sup> Ebd., S. 4.

<sup>273</sup> Bezeichnenderweise teilen die Begriffe „mutism“ und „mutilation“ das Morphem „mute“; und im deutschen Begriff „(Selbst-)Verstümmelung“ steckt der Wortstamm „stumm“.

wound with a real physical wound in order to erase relentless grief and mental suffering. In extreme body art, pain is often viewed as a means of accessing authentic experience”.<sup>274</sup>

Während der Körper im Schmerzzustand intensiver fühlbar werde, so Georg Schiller, erscheine die Welt zunehmend substanzlos.<sup>275</sup> Diese Diskrepanz zwischen Selbstwahrnehmung und Wahrnehmung der äußeren Welt gehört wohl zu einem Prozess des sich vom Leben Lösens. In Bezug auf Randy, den Wrestler, hieße das: Schon lange vor seinem Selbstmord<sup>276</sup> hatte er sich von der Welt verabschiedet, oder die Welt sich von ihm. Mit seiner Ausstellung der unter den harten Muskeln lauernden Schwäche des Mannes geht THE WRESTLER einen anderen Weg als die Filmreihen ROCKY und RAMBO:

„Auf jeden Fall dienen die [letzteren] Filme ganz offensichtlich der neuen Bestärkung des alten Männerbildes. Männliche Stärke, Männlichkeit schlechthin, ist symbolisch situiert in den hypertrophen Muskeln. Muskeln haben phallischen Charakter. Ihre Härte ist Gradmesser ihrer Perfektion. Der Mythos phallischer Macht ist verlockend, besonders in Zeiten, in denen das Schwinden der Macht der Männlichkeit empfunden wird.“<sup>277</sup>

Aronofskys Film gelingt es, den Muskelmann aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Bei ihm bedeutet der muskulöse Held nicht „die triumphale Bestätigung einer traditionellen Männlichkeit, die sich durch Stärke definiert“, sondern durch ihn wird „ein Bild der Hysterie repräsentiert, ein Symptom dafür, daß der männliche Körper (und damit die männliche Identität) sich in einer Krise befindet“.<sup>278</sup> Muskeln sind also zweideutige Symbole, die einerseits von phallischer Macht und andererseits von einem als Schwäche verstandenen Narzissmus zeugen:

„Ein muskulöser Körper signalisiert Gesundheit und Stärke, zugleich Jugend, denn ein Körper verliert im Alter an Macht. Ein muskulöser Körper ist ein Zeichen natürlicher Kraft und Macht, im Falle des Bodybuilders geschaffen durch strenge Selbstdisziplin und harte Arbeit. Muskeln sind hart, sie bilden einen undurchdringlichen Panzer zwischen dem Innen und Außen, sie verbergen die »Seele«, sind Attribute schierer Männlichkeit – Symbole des Phallus. Männliche Identifikation über den muskulösen Körper ist narzißtisch. Hier allerdings liegt eine inhärente Problematik des muskelbepackten Körpers eines Bodybuilders: »Narzißmus [...] ist unangebracht bei Männern, verrät er doch eine dem weiblichen Geschlecht zugeschriebene Beschäftigung mit der äußeren Erscheinung«.<sup>279</sup>

---

<sup>274</sup> Estelle Barrett: *Kristeva reframed. Interpreting Key Thinkers for the Arts*. London / New York 2011, S. 91.

<sup>275</sup> Vgl. Georg Schiller: *Verschiebungen der Körpergrenzen: Die wechselnden Perspektiven von Judith Butler, Susanne Langer und Elaine Scarry auf ein mobiles Phänomen*. In: Gabriele Genge (Hg.): *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*. Tübingen / Basel 2000, S. 115-125, hier S. 122.

Vgl. auch Elaine Scarry: *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford / New York 1985, S. 30.

<sup>276</sup> Das Ende des Films ist in diesem Punkt nicht explizit, aber der Aufbau der Narration suggeriert deutlich genug, dass Randy seinen „Ram Jam“ (seinen berühmten Sprung, bei dem er sich vom obersten Seil des Rings auf den Gegner stürzt) in selbstmörderischer Absicht vollführt.

<sup>277</sup> Drew Bassett: *Muskelmänner. Stallone, Schwarzenegger und die Entwürfe des Maskulinen*. In: Jürgen Felix (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 93-114, hier S. 112f.

<sup>278</sup> Yvonne Tasker: *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*. London 1993, S. 109. Zit. nach: ebd., S. 106.

<sup>279</sup> Drew Bassett: *Muskelmänner. Stallone, Schwarzenegger und die Entwürfe des Maskulinen*. In: Jürgen Felix (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 93-114, hier S. 106. Darin zit.: Yvonne Tasker: *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*. London 1993, S. 119.



Wie Bassett zusätzlich anmerkt, würden allzu üppige, oftmals durch Steroide hochgezüchtete Muskeln die natürlichen Formen des Körpers entstellen, sodass die Gefahr bestehe, „sich damit dem Lächerlichen preiszugeben.“<sup>280</sup>

### 3.3 Welkes Fleisch und Rourkes Rückkehr

„I'm an old broken down piece of meat.“<sup>281</sup>

„I should have been born a statue of stone, I'd have no pain, no place to call home.“<sup>282</sup>

Wie die verzerrten Figuren in der „Fleisch-Malerei“ Francis Bacons wird der gemarterte Leib des Wrestlers Randy zu einem „Objekt des Genusses der Negativität“.<sup>283</sup> Der orale Verzehr von totem Tierfleisch wird gemeinhin als natürlich und genussvoll betrachtet. Gerade wenn es bis zur Unkenntlichkeit „verwurstet“ (im wahrsten Sinne des Wortes) worden ist, lässt sich der organische Ursprung, die einstige Lebendigkeit des Fleisches vergessen. Sobald aber Form und Farbe noch an ein Lebewesen erinnern, tendiert Fleisch dazu, den Betrachter zu emotionalisieren. Dies gilt zum einen für noch nicht weiterverarbeitete Schlachtprodukte, zum anderen – und das ist hier von größerem Interesse – für lebendiges Fleisch, das im Verfall begriffen ist. Das Skandalon daran ist die Kontamination des Lebendigen durch das Tote beziehungsweise Sterbende. Bacons Bekenntnis verweist darüber hinaus auf die christliche Symbolik des Fleisches:

„Ich war schon immer sehr berührt von Bildern, die Schlachthäusern und Fleisch zu tun haben. Für mich gehören sie sehr stark zu dem ganzen Thema der Kreuzigung“.<sup>284</sup>

Das Motiv des Fleisches durchdringt den Film THE WRESTLER. Randys eigene fleischliche Substanz erweist sich, trotz der ans Groteske grenzenden massiven Muskeln, als fragil und siechend. Peter Zander bemerkt gar, man müsse nach diesem Film den Begriff „Gammelfleisch“ möglicherweise neu definieren:

„Um Gammel- oder doch um welches Fleisch geht es in »The Wrestler« allenthalben. Randy »The Ram« Robinson ist jedenfalls das, was man getrost als Wrack bezeichnen darf. Vor 20 Jahren war er ein Wrestling-Star [...]. Jetzt aber ist er ein abgehalfterter, vorzeitig gealterter Mann, der schlecht sehen kann, ein Hörgerät

---

<sup>280</sup> Drew Bassett: Muskelmänner. Stallone, Schwarzenegger und die Entwürfe des Maskulinen. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 93-114, hier S. 106.

<sup>281</sup> Randy „The Ram“ Robinson in THE WRESTLER (Minute 69:44).

<sup>282</sup> Mickey Rourke, zit. nach: Sandro Monetti: Mickey Rourke. Wrestling with Demons. London 2009, S. 137.

<sup>283</sup> Vgl. Bernd Kiefer: Allegorien des Körpers. Bacon, Mapplethorpe und die Vor-Bilder der Postmoderne. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 13-24, hier S. 14f.

<sup>284</sup> Francis Bacon; in: David Sylvester: Gespräche mit Francis Bacon. München u.a. 1997, S. 25. Zit. nach: Bernd Kiefer: Allegorien des Körpers. Bacon, Mapplethorpe und die Vor-Bilder der Postmoderne. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 13-24, hier S. 17.

trägt und schnell außer Puste gerät. Und doch kann er nicht aufhören, auch wenn er sich inzwischen nur noch in drittklassigen Preiskämpfen durchschlägt.“<sup>285</sup>

Als „welches Fleisch“ wird auch die Stripteasetänzerin Cassidy präsentiert, „die ihr Fleisch auf andere Art feilbietet, nicht im Ring, sondern an der Stange, und weiß, dass sie langsam zu alt wird für diesen Job.“<sup>286</sup> Hiermit wird eine Parallele zwischen der Figur der Stripperin und derjenigen des Wrestlers aufgezeigt – und Letztere unterscheidet sich in diesem Punkt nicht von der Boxerfigur:

„Auch der Boxer ist ein käuflicher und verkaufter Körper – oder mehr noch ein Körper, dessen Käuflichkeit offensiv zur Schau steht. Wie die Hure ist der Profiboxer, insbesondere der alternde Athlet, der in weiter Ferne von den Titelregionen kämpft, Fleisch gewordene Ware. Die Mythologien des Boxens (nicht zuletzt ihre filmischen Ausprägungen) nutzen die Warenform des Faustkämpfers als einen ihrer Topoi, den sie versiert in die Erzählung einbinden.“<sup>287</sup>

Und schließlich ist da noch die Fleischtheke, hinter der Randy sich verdingt – es scheint, als sei dies das Einzige, was er kann: Fleisch vermarkten, sei es das von Schlachttieren oder das eigene. Diese „Fleischschau“ ist laut Zander „nur schwer genießbar“.<sup>288</sup> Man kann den Film *THE WRESTLER* beziehungsweise den Wrestler The Ram selbst aber auch wie ein Gemälde Bacons betrachten und sich dem „Genuss der Negativität“ hingeben (Abb. 30, 31). Das Gegenstück zum Fleisch ist das Wort – so ist, laut Bibel, der Mensch das Fleisch gewordene Wort Gottes.<sup>289</sup> Und dort, wo dem Menschen die Sprache versagt, wird sein Körper zum Ausdrucksmittel – nicht umsonst können psychosomatische Erkrankungen als Körpersprache eines erkrankten Geistes, dessen Leiden nur schwer in Worte zu fassen sind, verstanden werden. Wie Drew Bassett herausgearbeitet hat, sind die „Muskelmänner“ der *ROCKY*- und *RAMBO*-Filme Figuren, die sich verbal nur ungenügend artikulieren können:

„[W]enn sie sprechen, kommen die Worte langsam und das Vokabular ist äußerst restringiert. Mangelnde Artikulationsfähigkeit kann Sympathie für einen Charakter erzeugen, wenn dieser seine tiefsten Gefühle nicht aussprechen kann.“<sup>290</sup>

Einer „Beschädigung“ entspricht Schweigen insofern, als es aus einer Unfähigkeit hervorgeht, intensive Emotionen wie Zorn oder Schmerz zu verbalisieren.<sup>291</sup> Rambo, Rocky und Randy

---

<sup>285</sup> Vgl. Peter Zander: Mickey Rourke: „The Wrestler“ – Aufgepumpt, fast taub, verzweifelt (*Welt Online*, 26.02.2009). URL: <http://www.welt.de/kultur/article3276553/The-Wrestler-Aufgepumpt-fast-taub-verzweifelt.html>; zuletzt abgerufen am 10.11.2011.

<sup>286</sup> Ebd.

<sup>287</sup> Stephan May: Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms. Bielefeld 2004, S. 247.

<sup>288</sup> Vgl. Peter Zander: Mickey Rourke: „The Wrestler“ – Aufgepumpt, fast taub, verzweifelt (*Welt Online*, 26.02.2009). URL: <http://www.welt.de/kultur/article3276553/The-Wrestler-Aufgepumpt-fast-taub-verzweifelt.html>; zuletzt abgerufen am 10.11.2011.

<sup>289</sup> „Er, das Wort, wurde ein Mensch, ein wirklicher Mensch von Fleisch und Blut“ [Johannes 1,14. In: Die Bibel. Gute Nachricht Bibel, revidierte Fassung 1997 der *Bibel in heutigem Deutsch*, Stuttgart 2000, S.119 (NT)]. Diese Bibelstelle ist sicherlich ganz grundsätzlich auslegungswürdig und auch im Kontext dieser Arbeit diskutierbar – das allerdings kann und soll hier nicht geleistet werden.

<sup>290</sup> Drew Bassett: Muskelmänner. Stallone, Schwarzenegger und die Entwürfe des Maskulinen. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 93-114, hier S. 98.

<sup>291</sup> Vgl. ebd., S. 98f.

„The Ram“ drücken sich über ihren Körper aus. Randy aber wagt es schließlich doch, sich seiner Tochter und der zerrütteten Beziehung zu ihr in einem Gespräch zu stellen. Damit erfährt er zumindest kurzfristig die heilende Wirkung des Wortes, derer sich schließlich auch die Methode der Psychoanalyse bedient:

„Männliches Sprechen ist selbstermächtigend und hat eine therapeutische Funktion. Es bricht Widerstände und fördert die unterdrückten Gefühle der Liebe und der Wut des männlichen Ichs zutage.“<sup>292</sup>

Als „Zirkustier, das außerhalb der Manege niemanden interessiert“<sup>293</sup>, lässt Randy Robinson sich charakterisieren, sofern das Wrestling einer Zirkusshow gleicht. Doch auch wenn seine glorreichen Jahre längst hinter ihm liegen, kann er sich aus dem Körper, aus der Rolle des Wrestlers nicht lösen. Im Ring schließlich sogar zu sterben, erscheint da nur umso konsequenter. Und auch seinen Job als Fleischverkäufer erledigt Randy als „The Ram“: Sein Weg durch das Lager des Supermarkts wird auf der Tonspur begleitet von grölendem Publikum – eine Überlagerung, die demonstriert, „dass Randy immer »The Ram« bleiben wird.“<sup>294</sup> Aber er ist nicht mehr *der* Wrestler, sondern ein abgehalfterter Wrestler – und als solcher fühlt er sich, so Rourke über seinen Filmcharakter, „allein, verzweifelt, beschämt.“ Es gebe keinen größeren Frust, als festzustellen, „dass man es nicht mehr draufhat.“<sup>295</sup> Diesen Frust kennt Rourke vermutlich aus eigener Erfahrung – und doch ist es gerade sein grandioses Scheitern, das ihm zur Rolle seines Lebens und damit zu seiner Rückkehr in das Filmgeschäft verholfen hat:

„Aronofsky wollte mich dort, wo es wehtut. [...] Aronofsky sagte mir ins Gesicht, dass er mich wolle, weil ich vor zwanzig Jahren meine Karriere ruiniert hatte.“<sup>296</sup>

Es ist also kaum möglich, *THE WRESTLER* anzusehen ohne dabei die Parallelen zwischen dem Titelhelden und dessen Darsteller Rourke zu bemerken – und dieser Besetzungscoup trägt sicherlich zu der emotionalen Wucht bei, mit der der Film eingeschlagen ist. Dass aber die Geschichte seiner Filmfigur so sehr der eigenen Lebensgeschichte Rourkes gleicht, berechtigt mitnichten dazu, seine darstellerische Leistung – im Sinne der Relativierung, er habe bloß sich selbst spielen müssen – abzuwerten. Denn je näher die zu verkörpernde Figur dem Darsteller selbst ist, desto wichtiger und vor allem anspruchsvoller muss es sein, zunächst Abstand zu ihr zu gewinnen, sich mit ihr auseinanderzusetzen, um dann wieder in sie

---

<sup>292</sup> Elizabeth G. Traube: *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in the 1980s Hollywood Movies*. Boulder 1992, S. 51.

<sup>293</sup> Dominik Kamalzadeh: Mickey Rourke in „The Wrestler“: Die Muskeln sind müde (*taz.de*, 26.02.2009). URL: <http://www.taz.de/!30972/>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011.

<sup>294</sup> Ebd.

<sup>295</sup> Mickey Rourke, im Interview mit Hans Jürg Zinsli: „Um mich als Mann zu fühlen, musste ich jemanden schlagen“ (*tagesanzeiger.ch*, 19.02.2009). URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Mickey-Rourke-im-Interview-Um-mich-als-Mann-zu-fuehlen-musste-ich-jemanden-schlagen/story/15413717/print.html>; zuletzt abgerufen am 18.10.2011.

<sup>296</sup> Mickey Rourke, ebd.

einzutauchen.<sup>297</sup> Wie Randy Robinson in den 1980er Jahren Erfolge als Wrestler feierte, so kann Mickey Rourke auf eine fulminante Filmkarriere im selben Jahrzehnt zurückblicken, die er jedoch 1991 aufgab um sich dem Boxen zu widmen. Dabei muss es Rourke im Wesentlichen um die Erfahrung von Authentizität und der eigenen Lebendigkeit gegangen sein:

„[A]s he threw and took actual punches, he felt gloriously alive. [...] film work wasn't making him happy. He longed for the unscripted adrenaline rush of boxing that would make him feel good about himself again. After all, when the bell rings, you can't say, »I'm not emotionally ready,« or ask for more make-up to be applied – it's raw, rough and real, man against man, with no Hollywood bullshit.“<sup>298</sup>

Zu seinem letzten Boxkampf trat Rourke 1994 an, um danach, der Warnung seines Arztes folgend, den Kampfsport aufzugeben – immerhin zeigten sich bereits neurologische Ausfälle sowie Symptome eines Hirnschadens, die irreparabel zu werden drohten, würde Rourke weiterhin in den Ring steigen.<sup>299</sup> Unübersehbare Spuren hatte das Boxen auch in seinem Gesicht hinterlassen, sodass Rourke sich in die Hände eines kosmetischen Chirurgen mit dem bezeichnenden Beinamen „The Butcher“ begab.<sup>300</sup> Aber die Geschichte schreibt sich unauslöschlich in den Leib ein und so ist und bleibt Rourke der Schauspieler mit dem einst makellosen und nun entstellten Gesicht:

„So Mickey emerged from the boxing years with a freakish appearance far different from his pretty-boy looks of the past. He had suffered the biggest facial collapse [...]. He looks better now but the legacy of those boxing batterings will be with him forever.“<sup>301</sup>

Dieses gezeichnete Gesicht macht mit Sicherheit einen Großteil der Faszinationskraft Rourkes aus, da es jeder Rolle einen Mehrwert verleiht, eine über den jeweiligen Film hinausdeutende Dimension, in welcher die Filmfigur Rourkes mit dem Menschen Rourke verschmilzt. Das Entstellte wird dabei zum Inbegriff von Wahrhaftigkeit:

„Für körperlich »häßliche« Menschen gilt [...], daß der »Ausdruck« ihres freien Geistes selbst Verwachsungen und Blatternarben »nicht nur kann vergessen lassen, sondern noch mehr, daß er diese unglücklichen Formen von Innen heraus mit einem Ausdruck zu beleben vermag, dessen Zauber uns unwiderstehlich hinreißt.«<sup>302</sup>

---

<sup>297</sup> Ein aktuelles Beispiel liefert Lars von Triers Film MELANCHOLIA (D / DK / F / I / S 2011), in dem Kirsten Dunst eine depressive Frau verkörpert. Die Schauspielerin Dunst selbst hatte sich im Jahr 2008 wegen ihrer Depressionen medizinisch behandeln lassen und für einige Zeit Abstand vom Filmgeschäft genommen. Ohne dieses Abstandnehmen, ohne ein Verständnis der eigenen Erkrankung wäre es ihr vermutlich nur bedingt möglich gewesen, sich dieser Rolle auszuliefern - denn das sei sie während der Dreharbeiten gewesen: „sehr verletzlich“ und „ausgeliefert“. Auf die Frage, ob „die Schatten der Vergangenheit“ sie aufgrund der Darstellung einer Depressiven eingeholt hätten, antwortet Dunst: „Es ist im Gegenteil so, dass ich mental besonders stabil und gesund sein musste, um so intensiv zu spielen“ (Kirsten Dunst, im Interview mit Bettina und Christian Aust: Kirsten Dunst: Miss Melancholia [fr-online.de, 11.10.2011]. URL: <http://www.fr-online.de/panorama/interview-mit-kirsten-dunst-miss-melancholia,1472782,10991754.html>; zuletzt abgerufen am 18.10.2011).

<sup>298</sup> Sandro Monetti: Mickey Rourke. Wrestling with Demons. London 2009, S. 62.

<sup>299</sup> Vgl. ebd., S. 68ff.

<sup>300</sup> Vgl. ebd., S. 69.

<sup>301</sup> Ebd., S. 69f.

<sup>302</sup> Winfried Menninghaus [1999]: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 2002, S. 217. Darin zit.: Karl Rosenkranz [1853]: Ästhetik des Hässlichen. Darmstadt 1979 (reprograf. Nachdruck der Ausg. Königsberg 1853), S. 28f.

Und das Hässliche kann, der ästhetischen Theorie Rosenkranz' folgend, zum Schönen werden:

„Einheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Ordnung, Naturwahrheit, psychologische und historische Richtigkeit allein vermögen dem Begriff des Schönen noch nicht vollkommen zu genügen. Dies erfordert noch die Beseelung durch Selbstthätigkeit, durch ein ihm selber entströmendes Leben.“<sup>303</sup>

Die selbstzerstörerischen Tendenzen teilt Rourke mit seiner Filmfigur „The Ram“. Dabei sind beide durch eine spezifische Widersprüchlichkeit charakterisiert:

„The world may see Mickey Rourke as that out-of-control, tough, insensitive, devil-may-care, boxing brute of a man, but learning about him and his childhood shows the potentially real, inner Mickey Rourke. That is a Mickey who is still somewhat a little boy, in pain, scared and confused, one who is deeply longing for love, acceptance, enduring and consistent connections, as well as a visceral need for emotional safety and security.“<sup>304</sup>

Wie viel von sich selbst Rourke in seiner Rolle gefunden und in sie hineingegeben hat, wird deutlich anhand der intensiven Beziehung des Darstellers zu seinem Filmcharakter:

„His first reaction to Randy »The Ram« was »that character is one pathetic son of a bitch«. He also recognised that the character felt shame at his has-been status and didn't know if he wanted to get in touch with similar emotions within himself. [...] Mickey was coming to realise that his whole life had been leading up to playing this role. He certainly understood what the character of The Ram was going through as a hard-up has-been. He said, »Randy The Ram was somebody 20 years ago and so was Mickey Rourke. When you used to be somebody and you aren't any more, you live in what my therapist calls a state of shame.«“<sup>305</sup>

Dementsprechend konnte Rourke auch dadurch einen großen Beitrag zum Film leisten, dass er Teile des Drehbuchs umschrieb und seinen eigenen Erfahrungen anpasste – wie beispielsweise die Szene, in der Randy sich mit einem Bodybuilder-Kollegen trifft, der ihm alles an Präparaten offeriert, was „big and strong“ macht: Steroide, Wachstumshormone, Schmerzmittel, Viagra, Koks und etwas gegen „bitch tits“<sup>306</sup> (Min. 21:29-22:46). Im Anschluss an diese Szene ist dann auch gleich zu sehen, wie Randy sich etwas von diesen Mitteln in das Gesäß spritzt. Rourke intendiert hiermit, das Selbstzerstörerische dieses Körperkults offenzulegen:

„I had pumped iron with muscleheads at the gym for 15 years and I saw a few things. It was very important not to hide what really goes on. These days the wrestlers are all chiselled up. There are physical requirements your body has to take on, a certain way to look, and people do many things that might harm them down the road.“<sup>307</sup>

Zwei weitere Szenen, die Rourke beisteuerte, sind der Dialog, in dem Randy sich seiner verstoßenen Tochter voller Reue offenbart (Min. 68:17-71:24), sowie die Ansprache, die The Ram seinen letzten Kampf antretend vor seinen Fans hält (Min. 94:23-96:09; Vgl. Kapitel 3.4 dieser Arbeit). Der Titelsong schließlich ist ebenfalls auf Rourkes Initiative hin entstanden, der Bruce Springsteen dazu angeregt hat, das Stück „The Wrestler“ zu schreiben:

---

<sup>303</sup> Karl Rosenkranz [1853]: Ästhetik des Hässlichen. Darmstadt 1979 (reprograf. Nachdruck der Ausg. Königsberg 1853), S. 166.

<sup>304</sup> Sandro Monetti: Mickey Rourke. Wrestling with Demons. London 2009, S. 187.

<sup>305</sup> Ebd., S. 149 und S. 156.

<sup>306</sup> Durch die Einnahme von Steroiden vergrößert sich die Brustdrüse des Mannes (Gynäkomastie).

<sup>307</sup> Mickey Rourke; zit. in: ebd., S. 150.

„Mickey told me a little bit about the character. He said some people invest themselves in their pain and they turn away from love and the things that strengthen and nurture their lives – and he told me this was a guy that hadn't figured that out.“<sup>308</sup>

### 3.4 Grotesktanz: Der letzte Kampf

„I just wanna wrestle!“ Das ist es, so erkennt Randy, was ihm am Ende bleibt (Min. 86:01). Und auch wenn Pam, die nur in ihrer Bühnenrolle der Stripperin Cassidy heißt, schließlich doch noch zugibt, dass Randy für sie mehr als ein Kunde ist (Min. 88:17): Für ihn zählt nun, nachdem er zunächst eine Zwangspause eingelegt hatte und nachdem er seine Tochter endgültig verloren hat, nur noch sein Match. Ebenso wie Randy erkennt, wo sein Platz ist, wird Pam am Ende bewusst, wo sie nicht hingehört (Min. 89:50-91:12): Zunächst noch benommen ihre Rolle als Cassidy erfüllend, räkelt sie sich an der Stange im Stripclub. Dann aber, in einem Augenblick des Erwachens (Min. 90:36), sieht sie sich im Raum um und scheint – als habe sie endlich in den Apfel vom Baum der Erkenntnis gebissen – ihrer Nacktheit gewahr zu werden. Sie eilt von der Bühne, lässt all die stehen, die soeben noch ihr Fleisch begafft haben. Wie der Wrestler nach seinem Befreiungsschlag und der Kündigung an der Fleischtheke, wo er ein Namensschild mit der Aufschrift „Robin“<sup>309</sup> hatte tragen müssen, erleichtert zu seinem eigentlichen Namen Randy und dem damit verbundenen Leben im Ring zurückkehrt (Min. 82:07-86:00), so stößt auch sie, nachdem die Tür des Clubs hinter ihr zugefallen ist, befreit ihren wahren Namen aus (Min. 91:11): „Pam!“ Sich mit dieser bekräftigenden Selbsttaufe von ihrem alten Leben lösend, sind beide bereit ein neues zu beginnen. Für Randy allerdings kann das in letzter Konsequenz nur den Tod bedeuten – und die einzige Art, würdig zu sterben, ist für den Wrestler der Bühnentod. Bejubelt und stark bis zum letzten Schlag seines schwachen Herzens. Zu Ehren des zwanzigsten Jubiläums des legendären Kampfes „The Ram vs. The Ayatollah“ tritt Randy nun zum „Rematch“ an (91:13- 102:18). In den letzten Momenten, bevor „The Ram“ in den Ring steigt, stürmt Pam auf ihn zu um ihn davon abzuhalten (92:38-93:23):

Pam: What the fuck are you doing?

Ram [lachend]: Doing my thing, I'm going to work.

Pam: But your... your heart!

---

<sup>308</sup> Bruce Springsteen; zit. in: Sandro Monetti: Mickey Rourke. Wrestling with Demons. London 2009, S. 163.

<sup>309</sup> Als Randy bemerkt, dass auf dem Schild „Robin“ steht und er dies akzeptieren muss, genauso wie die Vorschrift, sein Haar bei der Arbeit an der Fleisch- und Feinkosttheke unter einer Haube zu verstecken, wird ihm bewusst, dass er nun einer von vielen ist und nichts Besonderes mehr (Min. 59:55-60:45). So kommt er nach seinem Gang durch die grauen Lagerhallen des Supermarktes auch nicht im Rampenlicht an und wird nicht von einer tosenden Menge empfangen – auch wenn die Bilder auf der Tonspur von Publikumlärm begleitet werden. Als er durch den transparenten Plastikvorhang tritt, verstummt das Klatschen und Rufen schlagartig. Die Kamera, die Randy von hinten filmt, bleibt hinter dem Vorhang zurück. Sie lässt „Robin“ allein inmitten der Fleischwaren und der ernüchternden Stille. Aber das hält Randy The Ram nicht lange aus und macht aus dem Verkauf von Feinkost eine unterhaltsame Vorstellung (Min. 60:46-65:05).



Ram [lachend]: My heart? My heart is still ticking.  
 Pam: Yeah, but the doctor said...  
 Ram: Listen, I know what I'm doing. You know, the only place I get hurt is out there. The world don't give a shit about me.  
 Pam: I'm *here*. I'm *really* here. What do you call that?  
 [Randy nickt und versteht. Aber es ist zu spät: Sein Lied setzt ein, "Sweet Child O' Mine" von Guns 'n' Roses, und er wird dem aufgeheizten Publikum angesagt.]  
 Ram [ruhig, bestimmt, tröstend]: Hey... you hear them? *This* is where I belong. I gotta go."  
 Pam [ihm hinterher rufend]: No. No...no! Randy! Randy!

Die folgende Einstellung (Min. 93:24) zeigt Randy durch den silbern glitzernden Vorhang tretend, ganz in seinem Element das Publikum begrüßend und von selbigem bejubelt. Auf seinem Weg durch die Menge schlägt er freundschaftlich ein in die ihm entgegen gestreckten Hände. Im Ring angekommen, richtet er dann persönliche Worte an seine Fans (Min. 94:30-96:08):

Randy „The Ram“: I just wanna say to you all tonight: I'm very grateful to be here. A lot of people told me that I'd never wrestle again and that's all I do. You know, if you live hard and play hard and you burn the candle at both ends, you pay the price for it. You know in this life you can lose everything you love, everything that loves you. Now I don't hear as good as I used to and I forget stuff and I ain't as pretty as I used to be but god damn it I'm still standing here and I'm The Ram. As time goes by... as time goes by, they say „He's washed up“, „He's finished“, „He's a loser“, „He's all through“. You know what? The only one that's going to tell me when I'm through doing my thing is you people here. You people here are the ones who are worth bringing it for, because you're my family. I love all of you. Thank you so much.”

“The Ayatollah” gratuliert ihm zu dieser bewegenden Rede und geht im nächsten Moment, als The Ram sich noch einmal dem Publikum zuwendet, von hinten auf ihn los. Pam, die all das sorgenvoll und verzweifelt aus dem Hintergrund beobachtet, hält es nicht aus mitanzusehen, wie Randy sich attackieren lässt. Sie verschwindet, wissend, dass sie nichts mehr tun kann, dort nichts mehr verloren hat – wohl aber ahnend, dass sie dort es verlieren wird. Während des Matches hält The Ram mehrfach inne, sein Herz schmerzt. Seinem Kampfpartner entgeht dies nicht. Er fragt Randy, ob alles in Ordnung sei, und will um Randys Wohl besorgt zum Ende des Matches kommen. Sie hätten dem Publikum schon genug zu sehen gegeben. The Ram aber hat Höheres vor. Er weiß, die Leute wollen den “Ram Jam” (Abb. 32) sehen; lautstark verlangen sie nach seinem berühmten Sprung vom obersten Seil des Rings. Auch der Ringrichter geht auf Randy zu, legt den Arm um ihn und will sich versichern, dass alles in Ordnung ist. Randy, ramponiert und um Ende seiner Kräfte, nickt bloß. Dann wirft er einen suchenden Blick auf den Platz hinter der Tribüne; er vermutet dort Pam zu sehen, muss aber erkennen, dass sie nicht mehr dort ist. Schmerzlich enttäuscht lächelnd, senkt er den Kopf (Min. 101:12-101:21). Nun ist er endgültig bereit, sein Letztes zu geben und steigt mit einem kraftlosen Stöhnen auf das Seil. Die extradiegetische Musik, verheißungsvoll helle Klänge, steigt nun an; das Rufen und Klatschen des Publikums wird lauter. Im Strahl der Lichter richtet Randy sich auf (gefilmt aus der Perspektive, die Pams wäre – sofern sie noch dort hinter dem Vorhang stünde; Min. 101:21), auf dem obersten Seil stehend, die Arme mit geballten Fäusten hebend, und lässt sich überströmen vom Jubeln der Menge (die Kamera

filmt ihn in ganzer Körpergröße, zunächst frontal aus der Untersicht und dann von hinten aus einer leichten Vogelperspektive; Min. 101:54-101:57). In einer Nahaufnahme wirkt Randys Gesicht (Min. 101:58-102:05) wie das eines zugleich erfüllt und schmerzhaft-traurig Abschiednehmenden; er lächelt mit Tränen in den Augen seinem Bühnentod entgegen. Dann springt er mit einem Schrei ab – ein Moment, der durch die Zeitlupe von großer Erhabenheit ist (Min. 102:08). Die Kamera verbleibt in der Froschperspektive anstatt Randy zu folgen und ihn am Boden liegend zu filmen. Stattdessen zeigt die letzte Einstellung des Films (Min. 102:14- 102:16) die Decke des Raumes, von unten strahlen die Lichter ins Bild. Dort hat The Ram eben noch gestanden, jetzt ist da nur noch der Applaus, sonst nichts.

#### **4. BLACK SWAN**

„If a woman never lets herself go, how will she ever now how far she might have gone?“<sup>310</sup>

„[I]t is women that bequeath psychic depth to film’s interest.“<sup>311</sup>

BLACK SWAN ist ein Film, der vor dem Hintergrund der Tradition des melodramatischen Horrorfilms betrachtet werden kann, Weiblichkeit in „verzerrten, übertriebenen Formen als Krankheit, Neurose, Psychose erscheinen“ zu lassen.<sup>312</sup> Die darin auftretenden Frauenfiguren Nina, Lily (Mila Kunis), Beth (Winona Ryder) sowie Ninas Mutter (Barbara Hershey) zeichnen sich aus durch mehr oder minder ausgeprägte psychische Deviationen. Dies ließe sich deuten, Annette Brauerhochs auf die feministische Filmtheorie rekurrerendem Hinweis folgend, als ein „Indiz [ ] für das Problem des patriarchalen Kinos, weibliche Subjektivität darzustellen.“<sup>313</sup> Diese Problematik beruhe auf einer ambivalenten Einstellung zum weiblichen Körper, dessen Anblick neben Faszination auch Gefühle der Bedrohung auslöse. Die Filmtechnik und -ästhetik habe darauf seit jeher mit Inszenierungsstrategien reagiert, die mit dem männlichen und weiblichen Körper auf unterschiedliche Weise umgingen. So sei ein Mittel der Beherrschung des bedrohlichen Körpers der Frau seine Ikonisierung und Narrativisierung – dadurch werde der weibliche Körper in einen bändigenden Rahmen überführt; er erhalte eine fixierte Bedeutung.<sup>314</sup>

---

<sup>310</sup> Germaine Greer; zit. nach: Stacy Schultz Burger: *The Female Body in Performance. Themes of Beauty, Body Image, Identity, and Violence.* New Brunswick / New Jersey 2004, S. 28.

<sup>311</sup> Stanley Cavell: *Psychoanalysis and Cinema: The Melodrama of the Unknown Woman.* In: Joseph H. Smith und William Kerrigan (Hg.): *Images in our Souls: Cavell, Psychoanalysis, and Cinema.* Baltimore / London 1987, S. 11-43, hier S. 29.

<sup>312</sup> Annette Brauerhoch: *Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror.* Marburg 1996, S. 12.

<sup>313</sup> Ebd.

<sup>314</sup> Vgl. ebd., S. 14.

Im Milieu des Balletts angesiedelt, betont und ästhetisiert BLACK SWAN die weibliche Körperlichkeit und steht damit in der langen Tradition des Tanzfilms:

„Der zweite Typ spezifisch filmischer Bewegung<sup>315</sup> ist das Tanzen. Das trifft freilich nicht aufs Theaterballett zu, dessen Vorführungen sich in einer außerhalb der eigentlichen Realität gelegenen Raumzeit abspielen. Bezeichnenderweise sind alle Versuche, es filmgerecht zu »konservieren«, bisher misslungen. Filmische Reproduktionen des Bühnentanzes schwelgen entweder in langweiliger Vollständigkeit oder zeigen eine Auswahl reizvoller Einzelheiten, die aber insofern verwirrend wirken, als sie die originale Darbietung nicht bewahren, sondern zerstückeln. Tanzen erzielt nur dort einen filmischen Effekt, wo es einen Bestandteil physischer Realität bildet.“<sup>316</sup>

Nun ist die *psychische* Realität der Tänzerin Nina Sayers diejenige der Auflösung, der Zerstückelung.<sup>317</sup> Und zumindest innerhalb des Films BLACK SWAN ist die psychische in letzter Konsequenz auch eine physische Realität.<sup>318</sup> Somit kann der von Kracauer an filmischen Reproduktionen des Tanzes bemängelte Effekt der Zerstückelung als im Dienste der Narration vom Regisseur Aronofsky intendiert gedeutet werden. Der zerstückelte Tanzkörper entspricht der dekompenzierten Psyche der Tänzerin. An einem ähnlichen Punkt setzt auch Verena Lueken in ihrer Rezension des Films an:

„Letztlich ist »Black Swan« (wie auch der größte Tanzfilm der Kinogeschichte, »Die roten Schuhe«<sup>319</sup>) eine Erzählung von der Auflösung des Prinzips der Repräsentation. Es ist die Horrorgeschichte vom Einswerden von Leben und Kunst.“<sup>320</sup>

#### 4.1 Der Körper im Spiegel und in seiner Viszeralität

„Done to death, I know. But not like this. We strip it down, make visceral and real.“<sup>321</sup>

So kündigt Thomas Leroy (Vincent Cassel) die von ihm geplante Inszenierung des Ballettklassikers *Swan Lake* an. Ein viszerales, also in den Eingeweiden wühlendes Werk zu

---

<sup>315</sup> Nach Kracauer gibt es drei Typen spezifisch filmischer Bewegung: Die Verfolgungsjagd, das Tanzen und die „*Bewegung im Entstehen*“ (d.h. die „Bewegung im Gegensatz zur Reglosigkeit“) (Vgl. Siegfried Kracauer [1960]: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [Titel der Originalausgabe: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: Siegfried Kracauer: *Schriften*. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973, S. 72-75).

<sup>316</sup> Ebd., S. 73.

<sup>317</sup> Diese diffuse Realitätswahrnehmung der Protagonistin spricht für Christina Villarreals These, BLACK SWAN sei das filmische Porträt einer psychotischen Schizophrenie – eines Krankheitsbildes, das die klinische Psychologin wie folgt definiert:

„Contrary to popular belief, schizophrenia is not a split personality, (professionally referred to as Dissociative Identity Disorder.) Schizophrenia is actually a psychosis, a type of mental illness in which a person cannot tell what is real from what is imagined. At times, people with psychotic disorders lose touch with reality. The world may seem like a maze of confusing thoughts, images, and sounds. The behaviour of people with schizophrenia may be very strange and even shocking“ (Christina Villarreal: *Black Swan – a cinematic portrayal of schizophrenia?* [*examiner.com*; 06.12.2010]. URL: <http://www.examiner.com/mental-health-in-oakland/black-swan-a-cinematic-portrayal-of-schizophrenia>; zuletzt abgerufen am 10.12.2011).

<sup>318</sup> Neuropsychiatrisch, hirnpfysiologisch oder auch psychosomatisch betrachtet hat eine psychische Realität immer auch ein physisches Äquivalent.

<sup>319</sup> THE RED SHOES (UK 1948) ist unter der Regie von Michael Powell und Emeric Pressburger und nach Motiven des gleichnamigen Märchens von Hans Christian Andersen (1845) entstanden (Abb. 33, 34, 35).

<sup>320</sup> Verena Lueken: *Der Wahn vom Schwan: „Black Swan“* (*faz.net*; 19.01.2011). URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-der-wahn-vom-schwan-black-swan-1105193.html>; zuletzt abgerufen am 08.10.2011.

<sup>321</sup> Thomas Leroy in BLACK SWAN, Min. 09:40-09:51.

schaffen, dieses Vorhaben scheint der Regisseur Aronofsky mit dem Choreographen in BLACK SWAN zu teilen. Knackende Knochen, geschundene Gelenke, beschädigte Haut, Zehen- und Fingernägel, unter denen Blut hervorquillt, das Abschneiden und Abziehen dieser Nägel, von innen wie Dornen durch die Haut brechende Federkiele, Mutation und Metamorphose – das sind die Bestandteile des Films, die ihn so körperlich spürbar machen. Dabei ist es nicht zuletzt die Tonspur, die zur intensiven Wirkung des Films beiträgt und die abgebildeten Körper über deren Sichtbarkeit hinaus auch hörbar werden lässt. Der Vorspann wird begleitet von einem musikalischen Motiv des Stückes *Schwanensee*, in das sich elektronisch verfremdet das blecherne Lachen einer Frauenstimme mischt, während vor schwarzem Hintergrund in weißen Lettern der Filmtitel „Black Swan“ erscheint (Min. 00:42-00:55). Der Film beginnt mit einer Traumsequenz (Min. 00:55-03:03) – wie Nina ihrer Mutter nach dem Erwachen erzählen wird, „the craziest dream“ (Min. 03:32), in dem sie den Weißen Schwan tanzt und von Rothbart mit einem Bann belegt wird. Diese einleitende Sequenz steht mit ihrer Schönheit und Dramatik im Kontrast zur darauf folgenden Szene. Zudem ist der Traumtanz geprägt von der Dualität des tief schwarzen Bühnenraums und der durchscheinend weißen Gestalt der Tänzerin sowie von der durch den schwarzgefiederten Rothbart verkörperten zerstörerischen Macht, die von Nina Besitz ergreift. Gleich zu Beginn wird also der die Narration charakterisierende Widerstreit von Gut und Böse, die konflikthafte seelische Spaltung der Hauptfigur verdichtet ins Bild gesetzt. Dieser Traum enthält somit *in nuce* die wesentlichen Elemente der im weiteren Verlauf entwickelten Geschichte.

Es folgt nun die erste Szene der eigentlichen Filmhandlung, und von Beginn an steht der Körper in seiner Materialität im Zentrum: Die Hervorhebung von Geräuschen wie dem Knacken von Knochen, das eine ausführliche Großaufnahme der nackten Füße Ninas begleitet (Min. 03:20-03:24), – oder später die Betonung des unter der Last des tanzenden Körpers knarrenden Fußbodens (verstärkt durch den Effekt der Zeitlupe), des Ächzens der Gelenke sowie die Abbildung eines blutigen Zehs samt des gespaltenen Zehennagels (Min. 15:38-16:43) (Abb. 36) – erzeugt eine starke Taktilität der Bilder und affiziert den Rezipienten auf körperliche Weise. So

„ruft jedes vertraute Geräusch innere Bilder seiner Quelle hervor, ebenso wie Bilder von Tätigkeiten, Verhaltensweisen usw., die entweder gewohnheitsmäßig mit diesem Geräusch verbunden werden oder sich im Gedächtnis des Hörenden darauf beziehen. Mit anderen Worten, lokalisierbare Geräusche führen in der Regel nicht zu begrifflichem, sprachverhaftetem Denken; sie gleichen vielmehr den unidentifizierbaren Geräuschen darin, daß sie die materiellen Aspekte der Realität in den Mittelpunkt rücken.“<sup>322</sup>

---

<sup>322</sup> Siegfried Kracauer [1960]: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [Titel der Originalausgabe: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: Siegfried Kracauer: Schriften. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973, S. 174.

Durch Geräusche wird also die Aufmerksamkeit des Publikums auf die körperliche Anwesenheit der Filmfigur gelenkt. Was die Geräusche markant von den gesprochenen Worten unterscheidet, bringt Kracauer mit einem Zitat Alberto Cavalcanti auf den Punkt:

„»Geräusche«, bemerkte Cavalcanti einmal, »scheinen den Intellekt zu umgehen und etwas sehr Tiefes, uns Eingeborenes anzusprechen.«<sup>323</sup>

Etwas sehr Tiefes, dem Menschen Eingeborenes ist auch der Ekel. Wiederum durch die tonale Ebene wird diese Empfindung vom Würgen und sich Übergeben Ninas auf der Toilette hervorgerufen (Min. 14:18 / 70:44 / 80:15). Und schließlich sind die Szenen, die Ninas wahnhafte Wahrnehmung repräsentieren, geprägt von im Hintergrund leise hörbarem verzerrtem Gelächter, panischen Atemgeräuschen und Flügelschlägen. Unschuldig an der alpträumhaften Atmosphäre des Films ist auch der Soundtrack nicht. Clint Mansell hat eine subtil verstörende Version der romantischen Ballettmusik *Schwanensee* (uraufgeführt im Jahr 1877) Pjotr Iljitsch Tschaikowskis komponiert, die das klassische Stück durch elektronische Effekte verfremdet.

Ekelmomente, Entfremdungseffekte und körperliche Pein sind konstitutive Elemente des Films und gerade seiner Inszenierung der Verwandlung Ninas. Blut, Finger- und Fußnägel, Hautausschläge gehören dabei zu den zentralen Motiven, wie die folgenden Beispiele demonstrieren:

Bei Beths offizieller Verabschiedung und ihrer eigenen Einführung als neue Primaballerina, entdeckt Nina ihren blutigen Fingernagel (Min. 29:23).

Nina zieht sich die Haut ihres Fingers ab, erkennt im nächsten Augenblick aber, dass dies nur in ihrer Fantasie geschehen ist (Min. 30:37-31:12) (Abb. 8).

Nina wird vorm Spiegel von ihrer Mutter zunächst liebevoll ausgezogen, die dabei aber Kratzer am Rücken der Tochter entdeckt. Besorgt und rabiat reißt sie Nina das Kleid vom Leib, schleift sie ins Badezimmer und schneidet ihr dort die Fingernägel erbarmungslos ab (Min. 35:46-37:08).

Nina entdeckt Beths große Wunde am Beim, rot, blau, genäht und ekelhaft (Min. 41:29).

Nina liegt in der Badewanne (auf einer der Wandkacheln hinter ihr prangt ein Schwanenmotiv) und masturbiert. Als sie unter Wasser getaucht ist, steigen einige Blutstropfen an die Wasseroberfläche, verzerrtes Gelächter setzt schlagartig ein, während Nina die Augen aufreißt und das hämisch lachende Gesicht Lilys über sich gebeugt sieht. Nina schnellt aus dem Wasser empor und muss verängstigt erkennen, dass sie allein ist. Nun entdeckt sie ihren blutenden Finger (Abb. 37), die aufgekratzte und genoppte Haut ihres

---

<sup>323</sup> Siegfried Kracauer [1960]: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [Titel der Originalausgabe: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: Siegfried Kracauer: *Schriften*. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973, S. 37.

Schulterblatts, woraufhin sie ihren Nagel stutzt. Erneut ist das boshafte Lachen zu hören und Nina schneidet sich versehentlich in die Haut des Fingers (Min. 48:42-50:10).

Gedemütigt durch Ninas abschätziges Bemerkungen über die Karriere der Mutter, holt diese zum Gegenschlag aus (Min. 54:07-54:21):

Mutter: How's your skin?

Nina: It's fine.

Mutter: Are we leaving it alone?

Nina: Mmm-hmm.

Mutter: Let me see.

Dann erhebt sie sich und fordert streng: „Take off your shirt.“ Nina weigert sich mit einem strikten „No!“ – und hat Glück, dass in diesem Moment Lily an der Tür klingelt.

Der wahnsinnige (Körper-)Horror, der sich im Voraus bereits immer wieder angekündigt hat, findet hier seinen vorläufigen Höhepunkt (Min. 80:06-82:19): Nina ist allein in der Küche, schaltet beim Hinausgehen das Licht aus, dann wisperst eine Frauenstimme: „Sweet girl.“ Als Nina das Licht wieder angeknippt hat, sieht sie in der Ecke ein dämonisch grinsendes Mädchen mit blutigem Gesicht und einer großen Wunde auf der Brust stehen. Aufschreiend eilt Nina davon, muss sich auf der Toilette zu übergeben. Von irgendwoher ist erst Gelächter, dann lautes Schluchzen zu hören; Nina geht der Stimme nach, ruft verstört „Mommy?“ und findet die Quelle der Geräusche im Zimmer der Mutter: Als sie dort das Licht anschaltet, blicken ihr die Gesichter der Malereien der Mutter, die die gesamte Wand bedecken und sowohl Selbstporträts als auch Bildnisse der Tochter zu sein scheinen, entgegen und rufen mehrstimmig: „Sweet girl. Sweet girl. My turn. My turn. My turn.“ Dabei bewegen sie ihre Münder und, in manchen der Gesichter böartigen und in anderen traurigen, Augen auf; die Gliedmaßen und Flügel auf einigen der Bilder bewegen sich flatternd. In Panik angesichts dieser bedrohlich lebendigen Gemälde hält Nina sich die Ohren zu, schreit „Stop!“ – ein Schrei, den die Stimmen nachäffen – und reißt die Bilder von der Wand. Im Spiegel an dieser Wand erscheint nun hinter Nina das Mädchen aus der Küche; jetzt hat es Ninas Gesicht und ist im Begriff, auf Nina loszugehen. Als diese sich zu der Angreiferin umdreht, steht allerdings bloß ihre verwunderte Mutter in der Tür. Deren besorgtes „Sweetie?“ ignorierend, sperrt Nina sich in ihrem eigenen Zimmer ein, wo sodann schlagartig die schmerzliche körperliche Verwandlung einsetzt. Knochen krachen, im Spiegel sieht Nina, wie ihre Augen sich rot färben und aus den Kratzspuren an ihrem Rücken dornenartige schwarze Federn wachsen, von denen sie eine hinauszieht und entsetzt anstarrt (Abb. 38). In diesem Moment bricht Erica die Tür auf und ruft: „What's wrong with you? You're sick! You're sick!“ Indessen stürzt Nina sich auf die Mutter, drängt sie aus dem Zimmer und schlägt die Tür zu, wobei sie die Hand der schreienden Mutter zuerst versehentlich und daraufhin noch einmal mit voller Absicht und Wucht einklemmt. Wieder allein im Zimmer, schreitet die



Metamorphose voran: Knisternd und krachend knicken ihre Beine ein, sodass sie nun die scharf gebogene Form von Schwanenbeinen haben (Min. 82:01) – anatomisch inkompatibel, sie zu tragen, stürzt Nina zu Boden und schlägt dabei mit der Stirn am Bettgestell an. Die dramatische Musik verstummt; nach einem Schwarzbild folgt eine Detailaufnahme der *Schwanensee*-Spieluhr, deren Melodie leise erklingt. Der Ballerinnenfigur allerdings, die sich darin dreht, fehlt der Oberkörper und ihr in die Luft gehobenes Bein ist zur Hälfte abgebrochen (Min. 82:18). In der darauf folgenden, zunächst etwas beruhigten Auseinandersetzung (Min. 82:20-83:27) erkennt Erica: „This role is destroying you.“ Sie will Nina in ihrem Zimmer festhalten, bis es ihr besser geht und fragt sich: „What happened to my sweet girl?“ Nina wird erneut handgreiflich, dreht der Mutter den Arm um und ruft: „She’s gone!“

Während sie sich in der Garderobe für ihren Auftritt als Weißer Schwan herrichtet, entdeckt Nina schließlich Schwimmhäute zwischen ihren Zehen. Am rechten Fuß lassen sie sich noch voneinander trennen, am linken Fuß aber sind die Zehen schon komplett miteinander verwachsen (Min. 84:50-85:17).

Die Aspekte der Selbstentfremdung, der Spaltung und andererseits des Verschmolzenseins werden auch durch das Motiv des Spiegels visualisiert. Sowohl die Trainingsszenen als auch die Szenen im Mutterhaus operieren stark mit diesem symbolisch aufgeladenen visuellen Mittel. Schon die erste auf die einleitende Traumsequenz folgende Szene enthält komplexe Spiegelungen (Min. 03:24-03:30), weitere durchziehen den gesamten Film (Min.03:54 [Nina trainierend], Min. 04:15-04:36 [Nina – Mutter], Min. 04:37-05:11 [Nina – Doppelgängerin], Min. 35:45-36:38 [Nina – Mutter], Min. 63:47-63:53 [Nina – Lily], Min. 73:17-74:04 [Nina halluzinierend], Min. 75:43-76:17 [Nina halluzinierend]). Das Spiegelmotiv verweist im Allgemeinen auf die narzisstische Problematik, die sowohl für Nina und für Erica Sayers als auch für deren durch mangelnde Separation charakterisierte Mutter-Tochter-Beziehung relevant ist. So enthält der Film einige Einstellungen, die Nina und ihre Mutter gemeinsam vorm Spiegel stehend oder im Spiegelbild vereint zeigen (Abb. 39). Beispielhaft hierfür ist die Einstellung, die eine von mehr oder weniger unterschwelligem Spannungen geprägte Szene einleitet (Min. 53:15): Vom Vordergrund des Filmbildes aus wird der Zuschauerblick von zwei zum Raum hin geöffneten Türen, eine an der linken und eine an der rechten Seite, auf die beiden Akteurinnen gelenkt. Im linken Drittel des Bildes sitzt Nina auf dem Fußboden und präpariert ihre Spitzenschuhe, im rechten Drittel beugt sich die Mutter, auf einem Hocker etwas erhöht positioniert, ebenfalls über einen Tanzschuh der Tochter. Das Bildzentrum wird dominiert von einem dreiteiligen Ganzkörperspiegel, in dessen linkem Flügel die Mutter gespiegelt ist und in dessen rechtem Flügel Ninas Spiegelbild erscheint. Einerseits sind

Mutter und Tochter hier also in größtmöglicher Distanz zueinander inszeniert und durch die leere Bildmitte voneinander getrennt. Andererseits aber ermöglicht die Spiegelung, dass Nina zugleich allein (links im Filmbild) und neben ihrer Mutter (rechts im Spiegel) sitzt; Gleiches gilt für die Mutter: Sie hockt weit von Nina entfernt im Raum (rechts im Filmbild) und gleichzeitig an deren Seite (links im Spiegel). Erst durch den Spiegel sind beide miteinander vereint – oder um die pathologische Dimension der Beziehung zu betonen: Das Spiegelmotiv deutet hin auf die symbiotische Verschmelzung von Mutter und Tochter, in der es zwischen Nähe und Distanz keine Alternative gibt. Von ihrer Aussagekraft in Bezug auf die Mutter-Tochter-Beziehung abgesehen, repräsentieren die Spiegelungen zudem die von Instabilität gekennzeichnete Wahrnehmung Ninas:

„Die Kategorien des Realen und Phantastischen oszillieren in Horrorfilmen auffallend häufig [...]. Dies wird meist als eine Krise besonders der visuellen Wahrnehmung formuliert, deren Zuverlässigkeit und Evidenz zunehmend in Zweifel gezogen wird. Dies geschieht nicht nur auf der Ebene des Narrativen, auf der sich die Erscheinungen und Ereignisse als wandelbar und trügerisch erweisen [...], sondern auch in den genrespezifischen Inszenierungen von Phantasmagorien und halluzinatorisch erscheinenden Zuständen und Begebenheiten. Spiegel, Glas, Filmmaterial und reflektierendes Metall, die vom Horrorfilm auffallend häufig in zentralen Sequenzen und Einstellungen eingesetzt werden, fungieren meist als Bildträger, auf denen Phänomene oder bedrohliche Wesen nur erscheinen, um im nächsten Augenblick wieder zu verschwinden. Schatten, Reflexe, Spiegelungen und optische Verzerrungen werden dabei zu instabilen, immateriellen Bildträgern, die Grauenhaftes offenbaren, aber nicht aufzeichnen und festhalten können.“<sup>324</sup>

#### 4.2 Der Horror der Weiblichkeit und Mütterlichkeit

Als Kreuzung der Filmklassiker *THE RED SHOES* und *CARRIE* betrachtet<sup>325</sup>, zeichnet sich *BLACK SWAN* dadurch aus, den schönen mit dem grauenerregenden weiblichen Körper zu vereinen. Die im Horrorfilm üblicherweise viktimisierte Frau ist hier Opfer und Monster zugleich. Die „geheime Verbindung“ zwischen Monster und Frau schon in älteren Filmen begründet Brauerhoch wie folgt:

„[I]hre Andersartigkeit von männlicher Sexualität läßt sie im Auge des männlichen Betrachters zu Komplizen, wenn nicht gar Identitäten werden.“<sup>326</sup>

Im Horrorgenre artikuliere sich somit oftmals eine Ambivalenz gegenüber oder sogar die Angst vor weiblicher Sexualität.<sup>327</sup> Nach Brauerhoch enthält diese Darstellungsweise einer immerhin machtvollen und potenten weiblichen Sexualität eine erhebliche Problematik:

„Diese subversiven Affinitäten zwischen Monster und Frau im klassischen Horrorfilm entwickeln sich im modernen Horrorfilm jedoch zunehmend zu repressiven Identitäten. [...] Zwar scheint der moderne Horrorfilm zunächst insofern progressiv, als er offensives weibliches Begehren zeigt, doch nur, um dann zu

---

<sup>324</sup> Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld 2008, S. 355.

<sup>325</sup> Vgl. Daniel Kothenschulte: *Psychodrama “Black Swan”*: Die Schöne und das Tier (fr-online.de, 18.01.2011. URL: <http://www.fr-online.de/film/psychodrama--black-swan--die-schoene-und-das-tier,1473350,5925756.html>; zuletzt abgerufen am 12.11.2011.

<sup>326</sup> Annette Brauerhoch: *Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg 1996, S. 133.

<sup>327</sup> Vgl. ebd.

zeigen, wie monströs es ist. Sie, die Frau ist dann das Monster und ihr (verstümelter) Leib der einzig sichtbare Horror.<sup>328</sup>

Sozusagen eine Verwandte der monströsen Frau ist die Furcht erregende Mutter:

„Ohne Mutter, so scheint es – kein Horror: »Die Imago der archaischen Mutter«, so auch Roger Dadoun, »stützt die Entwicklungen des Horrorfilms und schwängert seine Atmosphäre.«<sup>329</sup>

Brauerhoch definiert die Mutter als eine ambivalente Figur, deren psychische Macht im Gegensatz zu ihrer sozialen Ohnmacht stehe. Für das Kind ist sie „das erste »andere« in einem Universum der Ununterschiedenheit“; an ihr bildet sich das Selbst des Kindes aus – ein von Angst und Lust begleiteter Prozess.<sup>330</sup> Dass die Mutter vom Kind selbst ambivalent erlebt wird, zeigt Melanie Kleins objektbeziehungstheoretisches Konzept der Mutterbrust als zugleich gut und böse. Die gute und böse Mutterbrust ist hier als Teilobjektrepräsentanz zu verstehen, denn die Mutter wird in der frühesten Lebensphase noch nicht als ganze Person wahrgenommen, sondern zunächst nur über ihre nährenden oder aber ihre Triebbefriedigung versagende Funktion.<sup>331</sup> Die dementsprechenden Mutterbilder im Unbewussten zeigen das Objekt als eine einerseits „archaisch-primitive, furchterregende, verschlingende, vampiristische“ und andererseits als eine „zärtliche, mitfühlende Mutter, bei der man Zuflucht und Geborgenheit findet“<sup>332</sup>:

„Beide entsprechen psychischen Wahrnehmungen des Kindes, seinen Bedürfnissen nach Verschmelzung, seinen Wünschen nach Abgrenzung, seiner Angst vor Verlust.“<sup>333</sup>

Mit seiner Protagonistin, die „Opfer der vergifteten Liebe einer ehrgeizigen Mutter“<sup>334</sup> und gefangen in der symbiotischen, eine gesunde Sexualität unterdrückenden Beziehung zur Selbigen ist, erinnert BLACK SWAN an Filme wie PSYCHO (Alfred Hitchcock, USA 1960), DIE KLAVIERSPIELERIN (Michael Haneke, D / F / Ö / PL 2001) oder eben CARRIE (Abb. 40, 41). Im Licht dieser Mutter-Tochter-Beziehung lassen sich Ninas Einstellungen zur eigenen Weiblichkeit, Sexualität und Körperlichkeit betrachten. Restriktion ist dabei eine zentrale, primär von der Mutter ausgehende Problematik:

„Einerseits akzeptiert die Mutter das Kind nicht, andererseits benutzt sie es als Objekt ihrer Dominanz- und Kontrollbedürfnisse. Das Kind ist nur so lange »gut«, wie es sich den Maßnahmen der Mutter fügt, es wird »schlecht« in den Augen der Mutter, sobald es einen eigenen Willen hat oder ihn gar durchsetzen will. Wir finden hier also eine Haltung der Mutter dem Kind gegenüber wieder, in der eine Vernachlässigung oder

<sup>328</sup> Annette Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror. Marburg 1996, S. 134.

<sup>329</sup> Ebd., S. 154. Darin zit.: Roger Dadoun: Der Fetischismus im Horrorfilm. In: Jean-Bertrand Pontalis (Hg.): Objekte des Fetischismus. Frankfurt am Main 1972, S. 354.

<sup>330</sup> Vgl. ebd., S. 157.

<sup>331</sup> Als für das ganze Objekt stehende Teile sind die Begriffe gute Brust und böse Brust der rhetorischen Figur des *Pars pro toto* (Sonderform der Synekdoche) zuzuordnen. Dies sei hier bloß angemerkt, um auf das literarische Potenzial der Psychoanalyse und der ihr eigenen Sprache aufmerksam zu machen. Beispielhaft dafür sind die Schriften Sigmund Freuds, André Greens oder eben Melanie Kleins.

<sup>332</sup> Annette Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror. Marburg 1996, S. 153.

<sup>333</sup> Ebd.

<sup>334</sup> Daniel Kothenschulte: Psychodrama „Black Swan“: Die Schöne und das Tier (fr-online.de, 18.01.2011. URL: <http://www.fr-online.de/film/psychodrama--black-swan--die-schoene-und-das-tier,1473350,5925756.html>; zuletzt abgerufen am 12.11.2011.

Behinderung der Bedürfnisse des Kindes mit einem Überstülpen der Vorstellungen und Bedürfnisse der Mutter verbunden wird.<sup>335</sup>

Ninas Verhalten oder vielmehr das, was mit ihrem Körper geschieht, gibt sich nicht auf den ersten Blick als Selbstverletzung zu erkennen. Zum einen ist ihre angedeutete Essstörung eine eher indirekte Form der Selbsterstörung. Zum anderen fügt sie sich nicht von außen Wunden auf der Haut zu, sondern die Verletzungen bahnen sich vom Körperinneren aus ihren Weg an die Oberfläche und die Haut ihres Fingers scheint sie sich „nur“ in ihrer Fantasie abgezogen zu haben. Dennoch: Die dahinter zu vermutende Dynamik bleibt eine für Selbstverletzungspatienten typische. So merkt Gerhard H. Paar an, die Mütter solcher Persönlichkeiten seien ihren Kindern gegenüber „ambivalent bis feindlich“ eingestellt; sie benutzten ihr Kind als Selbstobjekt.<sup>336</sup> Zusätzlich begünstigt wird dies durch die Gleichheit des Geschlechts.<sup>337</sup> In der Adoleszenz entwickelt sich, so Gerisch, der Körper des Mädchens zu einem mit der Mutter identifizierten Körper. In seiner sexuellen Reife repräsentiere er nun „das geliebte, ambivalente oder gar gehasste mütterliche Objekt“ und ausgehend von der unbewussten Fantasie „mein Körper macht mich wie die Mutter und die will ich nicht sein“ entstehe die Angst der Tochter „in den Spiegel zu schauen und nicht sich selbst, sondern die Mutter zu sehen.“<sup>338</sup> Resultieren kann daraus eine Verleugnung des sexuell reifen Körpers – am offensichtlichsten in Form der Magersucht oder (genitalen) Selbstverstümmelung – als „Ausdruck des regressiven Wunsches, Kind zu sein und Kind zu bleiben, sowie als Ausdruck der Verweigerung, eine weibliche Rolle anzunehmen.“<sup>339</sup> Das in psychischer Hinsicht noch kindliche Mädchen empfinde seinen zur Weiblichkeit reifenden Körper als Fremdkörper und versuche ihn daher „in ein präadoleszentes Stadium zurückzuzwingen“.<sup>340</sup> Auf das verbreitete Phänomen der „gedrillten Eislaufprinzessinnen, die für die narzisstische Selbstregulation ihrer Mütter unentbehrlich sind“, verweist Ulrich Sachsse.<sup>341</sup> Aus einer solchen dysfunktionalen Objektbeziehung resultiere die Entfremdung des Kindes vom eigenen Körper und im Zuge dessen oftmals selbstverletzendes Verhalten, das als Druckventil, „als Antidepressivum und Antipsychotikum“ eingesetzt werde.<sup>342</sup> Nach Wolfgang Mertens handelt es sich bei Autodestruktivität im Grunde um gegenüber der Mutter gehegte Aggressionen, die jedoch

---

<sup>335</sup> Mathias Hirsch: „Mein Körper gehört mir...und ich kann mit ihm machen, was ich will!“ Dissoziation und Inszenierungen des Körpers psychoanalytisch betrachtet. Gießen 2010, S. 196.

<sup>336</sup> Vgl. Gerhard H. Paar: Selbstverletzung als Selbsterhaltung. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 53-72, hier S. 61.

<sup>337</sup> Vgl. Wolfgang Mertens: Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität. Bd. 1: Geburt bis 4. Lebensjahr. Stuttgart / Berlin / Köln 1992, S. 93.

<sup>338</sup> Benigna Gerisch: Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese. Göttingen 2003, S. 48.

<sup>339</sup> Ebd., S. 303.

<sup>340</sup> Ebd., S. 305.

<sup>341</sup> Vgl. Ulrich Sachsse: „Blut tut gut“. Genese, Psychodynamik und Psychotherapie offener Selbstbeschädigungen der Haut. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens. Berlin / Heidelberg 1989, S. 94-117, hier S. 100.

<sup>342</sup> Vgl. ebd., S. 103.

nicht ausgelebt werden dürfen und sich stattdessen gegen das eigene Selbst richten.<sup>343</sup> Eine narzisstische Funktionalisierung durch die Mutter, und damit einhergehend deren mangelnde Fähigkeit „sich empathisch in das Kind, seine Bedürfnisse und Intentionen hineinzusetzen“<sup>344</sup>, begreift Hirsch als Nährboden für die Entwicklung einer Anorexie. Psychodynamisch werde das Kind einerseits von der Angst beherrscht, verschlungen zu werden, und fürchte sich andererseits vor dem Verlassenwerden.<sup>345</sup> Der traumatische Grundstein dafür wird meist früh gelegt:

„Das Trauma besteht im Prinzip in der Behinderung und Bestrafung der ersten Autonomiebestrebungen des Säuglings im zweiten Lebenshalbjahr durch dominierende, überfürsorgliche und kontrollierende Mütter [...]. In diese Phase fällt auch die Erschaffung und Verwendung des Übergangsobjekts (Winnicott 1971)<sup>346</sup>; das Kind schafft sich einen Zwischenbereich, in dem es in der Phantasie mithilfe eines materialisierten Objekts (ein Teddybär, eine Schlafdecke) eine Macht hat, die es in der Realität nicht hat, insbesondere eine Nähe und Distanz regulierende Macht in der Beziehung zu diesem selbst erschaffenen Mutter-Objekt. [...] die Vorstellung liegt nahe, dass die anorektische Jugendliche sich in ihrem Körper einen solchen Bereich schafft, den sie absolut beherrschen kann und einer solchen Mutter entgegensetzt [...].“<sup>347</sup>

Die Beziehung zur Nahrung hat oftmals symbolischen Charakter und dient, so Christel Böhme-Bloem, der Abbildung von intrapsychischen und interpersonellen Konflikten, denn: „Das Essen und der Umgang mit dem Essen sind aufs engste verwoben in die Entwicklung des Seelenlebens.“<sup>348</sup> Dabei ist Nahrung an sich geschlechtsspezifisch konnotiert, das heißt mit Weiblichkeit und Mütterlichkeit assoziiert,<sup>349</sup> und somit insbesondere für Frauen ein naheliegender Austragungsort für Konflikte. In der westlichen Kultur, so Stacy Schultz Burger, hat es für Frauen seit dem Mittelalter Tradition, dem Appetit wie dem Nahrungsverzicht symbolische Signifikanz beizumessen:

„For medieval women (who since Eve have been connected with temptation and sin stemming from the body and food), hunger, food, fasting, and feeding became their means for becoming one with Christ's suffering in order to achieve holiness and salvation.“<sup>350</sup>

Auch Tilmann Habermas sieht eine Verbindung zwischen dem „Streben nach Perfektion moderner Magersüchtiger“ und dem „Streben nach Heiligkeit“ spätmittelalterlicher

---

<sup>343</sup> Vgl. Wolfgang Mertens: Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität. Bd. 1: Geburt bis 4. Lebensjahr. Stuttgart / Berlin / Köln 1992, S. 94.

<sup>344</sup> Mathias Hirsch: „Mein Körper gehört mir...und ich kann mit ihm machen, was ich will!“ Dissoziation und Inszenierungen des Körpers psychoanalytisch betrachtet. Gießen 2010, S. 196.

<sup>345</sup> Ebd., S. 197.

<sup>346</sup> Donald Woods Winnicott [1971]: Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart 2006.

<sup>347</sup> Mathias Hirsch: „Mein Körper gehört mir...und ich kann mit ihm machen, was ich will!“ Dissoziation und Inszenierungen des Körpers psychoanalytisch betrachtet. Gießen 2010, S. 197.

<sup>348</sup> Vgl. Christel Böhme-Bloem: „Der Mensch ist, was er isst“ – Ess-Störung als Ausdruck gestörter Identität und mangelnder Symbolbildung. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 93-114, hier S. 93f.

<sup>349</sup> Vgl. Mathias Hirsch: Körper und Nahrung als Objekte bei Anorexie und Bulimie. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens. Berlin / Heidelberg 1989, S. 221-228, hier S. 224.

<sup>350</sup> Stacy Schultz Burger: The Female Body in Performance. Themes of Beauty, Body Image, Identity, and Violence. New Brunswick / New Jersey 2004, S. 77f.

Fasterinnen.<sup>351</sup> Des Weiteren sind bestimmte Nahrungsmittelgruppen den verschiedenen Geschlechtern zugeordnet. So wird Fleisch seit dem Viktorianischen Zeitalter mit Macht, dem Animalischen, der Sexualität assoziiert und somit dem Mann zugesprochen.<sup>352</sup> Die für Frauen geltende Vermeidungshaltung bezieht sich auf alles Stimulierende und Sinnliche; Kontrolle und Manipulation des weiblichen Leibes durch Restriktion werden in den Dienst der moralischen – und körperlichen – Verfeinerung gestellt: „Meat eating, in particular, was associated with uncontrollable sexual impulses and/or an overabundant menstrual flow.“<sup>353</sup> So bestellt Lily in *BLACK SWAN*, ihrer Rolle als Gegenbild Ninas entsprechend, ein extra blutiges Steak. Aus psychoanalytischer Sicht sind die Nahrungsverweigerung oder das Erbrechen von Nahrung Symbole, die die Trennung des Individuums vom primären Objekt ermöglichen sollen<sup>354</sup>. Diese Symptome dienen als „Schutz gegen ein symbiotisches, verschlingendes Mutterobjekt.“<sup>355</sup> Es geht also bei Essstörungen um weitaus mehr als das sichtbare Ergebnis, den Körper. Schon gar nicht werde ein schöner Körper angestrebt, so Marie-Luise Angerer, sondern ein markierter, der etwas mitzuteilen versuche. So sei „*Immer-dünner-Werden*“ nicht gleichzusetzen mit „*Immer-schöner-Werden*“.<sup>356</sup> Der durch den Anblick abgemagerter Körper ausgelöste Effekt ist also vielmehr Erschrecken als ästhetischer Genuss. Neben dem Verhältnis zum eigenen Körper spielt die Beziehung zum Essen selbst eine entscheidende Rolle, in der sich die Beziehung zu bedeutsamen Objekten (klassischerweise zur Mutter) spiegelt. Dabei sind es oftmals zu enge, symbiotische und ambivalente Objektbeziehungen, in denen die Tochter zum Selbstobjekt<sup>357</sup> der Mutter funktionalisiert wird, denen durch die Entwicklung einer Essstörung zu entkommen versucht wird. Die Krankheit stellt einen Einschnitt dar, der Distanz schaffen und so das unabhängige Überleben der Tochter sichern soll – paradoxerweise endet dieser Versuch, sich einen eigenen Raum zu erhungern, nicht

---

<sup>351</sup> Tilmann Habermas: Zur Geschichte der Magersucht. Eine mediznpsychologische Rekonstruktion. Frankfurt am Main 1994, S. 54.

<sup>352</sup> Vgl. Carol J. Adams: *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York 1990, S. 26.

<sup>353</sup> Stacy Schultz Burger: *The Female Body in Performance. Themes of Beauty, Body Image, Identity, and Violence*. New Brunswick / New Jersey 2004, S. 90.

<sup>354</sup> Vgl. Christel Böhme-Bloem: „Der Mensch ist, was er isst“ – Ess-Störung als Ausdruck gestörter Identität und mangelnder Symbolbildung. In: Mathias Hirsch (Hg.): *Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute*. Gießen 2002, S. 93-114, hier S. 104.

<sup>355</sup> Mathias Hirsch: *Der eigene Körper als Übergangsobjekt*. In: Mathias Hirsch (Hg.): *Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens*. Berlin / Heidelberg 1989, S. 9-32, hier S. 18.

<sup>356</sup> Vgl. Marie-Luise Angerer: *Beauty Cuts. Von Klemmstellen und Querstreifen*. In: Lydia Hausteil / Petra Stegmann (Hg.): *Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur*. Göttingen 2006, S. 165-176, hier S. 166.

<sup>357</sup> Der Begriff geht auf Heinz Kohuts Selbstpsychologie zurück und lässt sie wie folgt definieren: „Selbstobjekte sind Objekte, die das Selbstgefühl fördern und aufrechterhalten. Sie werden das ganze Leben hindurch gebraucht, und Störungen der guten Organisation des Selbst gründen in fehlendem oder falschem Selbstobjekt-Erleben“ (Eveline List: *Psychoanalyse. Geschichte, Theorien, Anwendungen*. Wien 2009, S. 158). Vgl. auch: Heinz Kohut [1977]: *Die Heilung des Selbst*. Frankfurt am Main 1979.



selten tödlich.<sup>358</sup> Dementsprechend interpretiert auch Hirsch die Essstörungen Anorexie und Bulimie als Versuche, sich aus dem Dilemma zu befreien, das zwischen einer gefährlichen symbiotischen Nähe und einer ebenso gefürchteten Loslösung besteht. Auf Nina in BLACK SWAN scheint zuzutreffen, was in Fällen der Fremdbestimmung und des Verschlungenwerdens durch eine vereinnahmende Mutter oftmals gilt: Die Kontrolle über die Ernährung bleibt der einzige beherrschbare Lebensbereich. In BLACK SWAN wird eine für Mutter-Tochter-Beziehungen typische Problematik thematisiert: Nina ist die leere Leinwand, das Objekt, auf das die Mutter ihre eigenen nicht erfüllten Sehnsüchte projiziert, damit die Tochter werde, was die Mutter nicht hat werden können, oder besser mache, was die Mutter falsch gemacht hat (Min. 53:13-54:20):

Erica: I just don't want you to make the same mistake I did. [...] I just mean as far as my career was concerned.

Nina: What career?

Erica: The one I gave up to have you.

Selbst eine ehemalige Tänzerin, wirft Erica ihrer Tochter hier vor, ihr zu Liebe die Karriere aufgegeben zu haben. Den gleichen Ballerinaknoten wie Nina trägt sie allerdings noch immer. Eine gewisse Verachtung der Tochter für ihre Mutter, die es nie zur Solistin gebracht hat, zeigt sich darin, wie sie deren Tänzerinnenlaufbahn einschätzt: Die Mutter sei zum Zeitpunkt der Schwangerschaft mit 28 Jahren ohnehin schon zu alt gewesen und habe außerdem lediglich im Corps de Ballett getanzt, also als eine unter vielen. In einem späteren Streit stößt Nina es dann in aggressiver Abschätzigkeit hervor: „I'm the Swan Queen! You're the one who never left the corps!“ (Min. 83:21) Die Symbiose ist also von beidseitiger subliminaler Aggression wie von infantilisierender Bemutterung gefärbt. Und so ist es auch die Mutter, die sich um Ninas Fußverletzung kümmert, die diese sich beim Trainieren vor dem heimischen Spiegel zugezogen hat. Sie bringt ihr „sweet girl“ in das mit rosafarbener, geblümter Wäsche bezogene Bett, in diesem Kinderzimmer mit rosafarbener Schmetterlingstapete, mit den weißen Schwanen- und Ballerinenfigürchen. Die Sorgen ihrer Tochter tröstend, zieht Erica dann die Spieluhr auf und in perlenden Tönen erklingt das berühmte Motiv aus *Schwanensee* (Min. 15:40-17:57).<sup>359</sup> Wie sehr Nina die Identität inkorporiert hat, die ihr die Mutter zuweist,

---

<sup>358</sup> Vgl. Marie-Luise Angerer: Beauty Cuts. Von Klemmstellen und Querstreifen. In: Lydia Hausteil / Petra Stegmann (Hg.): Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur. Göttingen 2006, S. 165-176, hier S. 166.

<sup>359</sup> Eine Mutter, die die blutigen Zehen ihrer Tochter verbindet, gibt es auch in THE TURNING POINT (USA 1977; Regie: Herbert Ross). Wie Nina entspricht die junge Tänzerin (Leslie Brown) hier ebenfalls dem Körperideal der „Balanchine ballerina – thin to the point of emaciation, long legs, small head, big eyes“ (Adrienne L. McLean: Dying Swans and Madmen. Ballet, the Body, and Narrative Cinema. New Brunswick / New Jersey / London 2008, S. 223f.). Doch auch wenn die Tänzerin in Ross' Film zuweilen schwitzt, so ist sie doch nie außer Atem; das Tanzen erscheint als mühelos und schön:

„[N]othing about ballet, other than being or becoming »old,« is presented as really ugly (or smelly, or exhausting, or unfair, or even difficult)“ (Adrienne L. McLean: Dying Swans and Madmen. Ballet, the Body, and Narrative Cinema. New Brunswick / New Jersey / London 2008, S. 224).

zeigt sich auch in der Clubnacht: Nina stellt sich einem jungen Mann gegenüber nicht mit ihrem Namen vor, sondern gibt zu Protokoll: „I’m a dancer“ (Min. 59:20-59:27). Nicht unerheblich für das Verständnis dieser Beziehung zwischen Nina und ihrer Mutter ist auch das Fehlen des Vaters, eines dritten Objektes, das es dem Kind im Prozess der Triangulierung<sup>360</sup> ermöglichen soll, die enge Mutter-Kind-Dyade zu verlassen. Pams Universalaussage in *THE WRESTLER* lässt sich somit auch auf *BLACK SWAN* übertragen: „Everybody needs a father“ (Min. 44:17). In einer symbiotischen Konstellation zwischen Mutter und Tochter steht die Letztere unter massivem Druck und Versagensängsten, denen oftmals nur mit pathologischen Strategien begegnet werden kann: „Food obsession [becomes] the substitute for the anxiety of not being able to live up to or transcend the mother’s projected expectations.“<sup>361</sup> Den Annahmen Patricia Bourcilliers zur pathologisch verzerrten Körperwahrnehmung der Magersüchtigen lassen sich ebenfalls einige für das Körperverständnis in *BLACK SWAN* interessante Aspekte entnehmen:

„Das Wesen der eßgestörten Frau ist entzweit in ein fleischloses Ich und in einen Körper, den das Ich wie »eine Sache« anschaut oder vor dem es sich fürchtet wie vor einem Raubtier mit unkontrollierter Kraft und jähzornigem Appetit. Das Ich behandelt den Körper, als ob er ein Fremdkörper in der Welt wäre [...]. Nach Palazzoli kommt die Magersüchtige zu diesem besonderen Erleben ihres Körpers, weil sie ihn mit dem einverlebten Objekt, der Mutter, in seinen negativen, überwältigenden Aspekten gleichsetzt, um ihm besser Widerstand zu leisten und ihn vom Ich trennen zu können. Wichtig ist dabei, daß der Körper der Magersüchtigen das schlechte Objekt nicht nur enthält, sondern daß er es ist. [...] Und wenn der eigene Körper als »Fremdkörper«, also als Teil der Mutter entwickelt wird, richtet sich Haß gegen dieses Ich, das die Mutter verkörpert [...]. Der Wunsch zu töten, kann sich dann in den Wunsch zu sterben verwandeln.“<sup>362</sup>

Der Materiebegriff, und damit der des Körpers, ist mit Weiblichkeit beziehungsweise Mütterlichkeit assoziiert:

„Selbst in der etymologischen Wurzel erscheint das lateinische *materia* als »(Ur-)Stoff, der etwas hervorbringt«, und steht in Verwandtschaft zum lateinischen *mater* für »Mutter«.“<sup>363</sup>

Die Materie als etwas hervorbringend, als Ursprung und „Ort der Erzeugung“<sup>364</sup> ist im Bezug auf *BLACK SWAN* zweifach bedeutsam. Zum einen erscheint die körperliche Selbstzerstörung Ninas, ausgehend von einem so definierten Materiebegriff, letztlich als Zerstörung des

---

Somit unterscheidet sich *BLACK SWAN* von klassischen Tanzfilmen insbesondere durch seine antiromantische Inszenierung des Balletts.

<sup>360</sup> Triangulierung: Margaret Mahler konzeptualisiert den Vater in ihrer Entwicklungspsychologie als drittes Objekt, das dem Kind verhilft, sich aus der symbiotisch-dyadischen Beziehung zur Mutter zu lösen und im Rahmen einer Triade die ersten Schritte zur Individuation zu gehen (Vgl. Margaret Mahler: Notes on the development of basic moods: The depressive affect. In: Rudolph M. Loewenstein, Lottie M. Newman, Max Schur und Albert J. Solnit (Hg.): *Psychoanalysis. A general Psychology*. New York 1966, S. 152-168, hier S. 47). Folge einer „Vaterdeprivation“ sei hingegen das Verbleiben in einer infantilen Abhängigkeit von der Mutter (Vgl. Benigna Gerisch: *Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese*. Göttingen 2003, S. 286).

<sup>361</sup> Stacy Schultz Burger: *The Female Body in Performance. Themes of Beauty, Body Image, Identity, and Violence*. New Brunswick / New Jersey 2004, S. 102.

<sup>362</sup> Patricia Bourcillier: *Magersucht & Androgynie oder: Der Wunsch, die Geschlechter zu vereinen*. Wuppertal 1992, S. 214.

<sup>363</sup> Enrico Wolf: *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. München 2008, S. 62. Darin zit.: Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 24. Aufl. von Elmar Seebold, Berlin / New York 2002, S. 604, 640.

<sup>364</sup> Ebd.

Mütterlichen – das heißt der eigenen Weiblichkeit und potentiellen Mütterlichkeit wie auch des eigenen Körpers anstelle des Mutterobjekts. Zum anderen entspricht der Körper der Tänzerin einer Materie, die durch das „weibliche[] Prinzip der Potentialität“<sup>365</sup> charakterisiert ist. Das heißt, das Weibliche bedarf „eines männlichen, formenden Einflusses – *morphe* oder *schema*“; die empfangende, passive weibliche Stofflichkeit ist „nicht zu einer eigenen kulturellen Signifikation fähig“ und „kann aus sich selbst heraus keine eigene Identität entwickeln“.<sup>366</sup> Ganz außer Acht zu lassen ist jedoch auch die soziologische Dimension der Essstörungen nicht. Ein mehr oder weniger ausgeprägter Körpernarzissmus ist schließlich gerade in körperzentrierten Metiers, wie der Balletttanz eines ist, verbreitet. In der Identitätsbildung, so Stirn, nehme die Körperwahrnehmung großen Raum ein<sup>367</sup>; und die Körperwahrnehmung wiederum ist auch beeinflusst durch medial propagierte Körperideale, wie Tänzerinnen, Mannequins oder Schauspielerinnen sie präsentieren. So sind zumindest latente Essstörungen in diesen Berufsgruppen weit verbreitet.<sup>368</sup> Man kann dies für eine Plattitüde halten und Aronofsky wird dementsprechend vorgeworfen, er bediene dieses Klischee mit seinem Film *BLACK SWAN*.<sup>369</sup> Unzweifelhaft dürfte es aber sein, dass eine Karriere als Primaballerina ohne enorme Disziplin und Verzicht nicht denkbar ist. Letztlich allerdings sollte nicht übersehen werden, dass Aronofsky wohl keine reine, realistische Milieustudie zu schaffen intendiert hat. Sein Tanzfilm ist vielmehr „eine Horrorgeschichte aus der Welt des Balletts“ und dreht sich um eine „Primaballerina mit Wahnvorstellungen.“<sup>370</sup> Den Aspekt des Alterns<sup>371</sup> thematisiert der Film zum einen mittels der Figur der Mutter Ninas, zum anderen ist es die von Nina abgelöste, nun ehemalige, Primaballerina Beth. Als ein mit Ekel besetztes Objekt untersucht Menninghaus die alte Frau. Diese sogenannte *vetula* steht auf dem „ästhetischen Kriminalindex“ neben den anderen Ekelmerkmalen: Falten, Runzeln, Warzen, übermäßige Weichheit, sichtbare oder zu große Körperöffnungen,

<sup>365</sup> Bärbel Tischleder: „They are called boobs.“ Zur Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino. In: Margrit Frölich / Reinhard Middel / Karsten Visarius (Hg.): *No body is perfect. Körperbilder im Kino. Arnoldshainer Filmgespräche*, Bd. 19, Marburg 2001, S. 55-70, hier S. 33.

<sup>366</sup> Enrico Wolf: *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. München 2008, S. 62.

<sup>367</sup> Vgl. Aglaja Stirn: *Körpermagie, Körpernarzissmus und der Wunsch, Zeichen zu setzen: Eine Psychologie von Tattoo und Piercing*. In: Mathias Hirsch (Hg.): *Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute*. Gießen 2002, S. 223-236, hier S. 230.

<sup>368</sup> Zur Epidemiologie der Magersucht vgl.: URL: <http://www.essstoerungs-netzwerk.de/anorexie.html>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011. Vgl. auch URL: <http://www.karwautz.at/documents/S3Guideline2011.pdf> oder URL: <http://www.kinderaerzte-lippe.de/Sonntag11.03.2001.htm>; beide zuletzt abgerufen am 27.12.2011.

<sup>369</sup> Vgl. Dorion Weickmann: *Debatte um „Black Swan“ – Schwanenekämpfe* (*sueddeutsche.de*; 24.01.2011). URL: <http://sueddeutsche.de/kultur/debatte-um-black-swan-schwanekaempfe-1.1050129>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011.

<sup>370</sup> Verena Lueken: *Der Wahn vom Schwan: „Black Swan“* (*faz.net*; 19.01.2011). URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-der-wahn-vom-schwan-black-swan-1105193.html>; zuletzt abgerufen am 08.10.2011.

<sup>371</sup> Auch in *THE WRESTLER* spielt das Thema des welken Fleisches eine Rolle; vgl. Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

austretende Körperflüssigkeiten (Nasenschleim, Eiter, Blut).<sup>372</sup> In Bezug auf das Altern konstatiert Susan Sontag:

„Growing older is mainly an ordeal of the imagination – a moral disease, a social pathology – intrinsic to which is the fact that it afflicts women much more than men. It is particularly women who experience growing older with distaste and even shame.“<sup>373</sup>

James Atlas betont, dass das Altern nicht nur für die Alternde selbst problematisch ist, sondern auch alle mit dieser Konfrontierten in Mitleidenschaft zieht:

„It’s a narcissistic injury. That’s why we don’t want the elderly around: they embarrass us, like cripples or the terminally ill. Banished to the margins, they perpetuate the illusion that our urgent daily lives are permanent, and not just transient things.“<sup>374</sup>

Als ideales Alter gilt „das am weitesten von Mutterleib und Grab, also von den Grenzen individuellen Lebens, entfernte.“<sup>375</sup> In dieser Bestimmung Bachtins kommt aber nicht nur die Herabminderung eines allzu jungen oder allzu betagten Lebens zum Ausdruck. Darüber hinaus deutet sich durch die Wortwahl auch eine Abwertung des mütterlichen Leibes an – oder zumindest der Gedanke der Notwendigkeit, sich vom Körper der Mutter ausreichend abzugrenzen.

#### 4.3 Body horror

„The contemporary horror film [has an] unquestionable obsession with the physical constitution and destruction of the human body.“<sup>376</sup>

Das im Horrorfilm entworfene Körperbild ist das eines „Antikörpers“, eines Gegenbilds, in dem das kulturell Verworfenen sichtbar wird. Die genretypischen Topoi sind Sterben, Krankheit, Tod, das Monströse und das Fantastische, „formuliert als das radikal Andere, Gewalt und Grauen.“ Gerade der postklassische Horrorfilm seit den späten 1960er Jahren befasst sich dezidiert mit Körperlichkeit und macht sichtbar, was bisher im Verborgenen lag: den monströsen oder versehrten Körper als „Gegenstück zu dem in verschiedensten Medien inflationär ausgestellten und flukturierenden, alterlosen, gesunden und perfekten

---

<sup>372</sup> Die Figur der *vetula*, seit der Antike tradiertes Inbegriff des Ekelerregenden, kann als „obszöner, verwesender Leichnam schon zu Lebzeiten“ betrachtet werden (Winfried Menninghaus [1999]: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 2002, S. 16).

<sup>373</sup> Susan Sontag: The Double Standard of Aging. Original in: Saturday Review. September 1972, S. 29-38. Neu abgedruckt in: Ann Arbor: No longer young: The older woman in America. Michigan 1975, S. 31. Zit. nach: Vivian Sobchack: Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley / Los Angeles / London 2004, S. 37.

<sup>374</sup> James Atlas: The Sandwich Generation. In: New Yorker, October 13, 1997, S. 59. Zit. nach: ebd., S. 36.

<sup>375</sup> Michail Bachtin [1940]: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg. und mit einem Vorwort von Renate Lachmann, Frankfurt am Main 1987, S. 79.

<sup>376</sup> Pete Boss: Vile Bodies and Bad Medicine. In: Screen, Bd. 27, Nr. 1, 1986, S. 14-24, hier S. 15. Zit. nach: Catherine Shelton: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld 2008, S. 9.

Hochglanzkörper“.<sup>377</sup> Jedoch, so betont Catherine Shelton, entwickelt der Horrorfilm keine rein negative Ästhetik, sondern entdecke gerade im Verletzten, Zerstückelten, Mutierten, Verwesenden „zumindest Erstaunliches, Sehenswertes, Faszinierendes, Spektakuläres“ – oder sogar Schönheit.<sup>378</sup> Die Projektion von Körpern auf die Leinwand bezieht sich immer auch auf den Körper des Zuschauers, insbesondere im Rahmen der Rezeption jener

„niederen« Body Genres, denen Linda Williams »Mangel an gebührender ästhetischer Distanz« attestiert, »ein Gefühl der Über-Involvierung in Sensationen und Emotionen« sowie die Tendenz, ihrem Publikum unfreiwillige physische Mimikry des Dargebotenen abzuverlangen.<sup>379</sup> Für Horrorfilme sind Beispiele rasch zur Hand: Aufschreien, Zusammenzucken, Erstarrung, Gänsehaut, Schweißausbrüche, Ekel, Übelkeit oder schlichtes Wegschauen-Müssen.<sup>380</sup>

Diese physischen Reaktionen auf den Film zeugen von seiner unmittelbaren Bildgewalt:

„Das Kino [...] bringt auch Bilder hervor, die die Wahrnehmung schmerzhaft attackieren, erschüttern und ihr den Überblick rauben. Abseits moralischer Schockwirkungen, die Filme uns bereiten können, geht es hier um grundsätzliche Beziehungen zwischen dem Bild und dem wahrnehmenden Subjekt in ihrer jeweiligen Körperlichkeit.“<sup>381</sup>

Im Kontext des körperbezogenen Horrors in *BLACK SWAN* spielen der Aspekt der Selbstzerstörung und jener der Selbstentfremdung zentrale Rollen. Zur verfremdenden Wirkung tragen insbesondere die Kameraarbeit wie auch die Tonspur des Films bei:

„Wenn die Kamera statt mit ihr auf Spiegelungen und Doppelgänger von außen auf Nina schaut, sehen wir lange ein verschrecktes Schmerzensmädchen, einen Körper der Entsagungen, der nur von Kontrolle erzählt, niemals von Lust. Auch nicht von der Lust am Tanzen. Und dann die Verwandlung, die Verschmelzung mit der Rolle des schwarzen Schwans, mit dem Bösen, das sie nicht verkörpern kann, sondern das sie werden muss, um den Ausdruck dafür zu finden. Die Musik von Clint Mansell vollführt dieselbe Bewegung, indem sie Tschairowskys Melodien verfremdet und ins Hysterische kippen lässt.“<sup>382</sup>

Der Soundtrack erfüllt dabei eine zweifache Funktion: Er vermittelt zum einen die Stimmungen der Filmfiguren und beeinflusst zum anderen die emotionale Wahrnehmung des Rezipienten.<sup>383</sup>

Auf das Konzept des *Body horror* wird oftmals in der Diskussion der Filme David Cronenbergs zurückgegriffen. Und auch die verstörende Wirkung von Filmen wie David Lynchs *ERASERHEAD* (USA 1977) (Abb. 42) oder Lars von Triers *ANTICHRIST* (D / DK / FR / IT / PL / SE 2009) geht zu einem großen Teil von körperzentrierten Schock-, Schmerz- und

---

<sup>377</sup> Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld 2008, S. 9.

<sup>378</sup> Vgl. ebd.

<sup>379</sup> Neben dem neueren Horrorkino zählen der Pornofilm und das Melodram vom „Weepie-Typus“ zu diesen niederen Filmgenres (Vgl. Drehli Robnik: *Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß*. In: Jürgen Felix (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 235-278, hier S. 238f.).

<sup>380</sup> Ebd. Darin zit.: Linda Williams: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. In: *Film Quarterly*, 4/1991, S. 4f.

<sup>381</sup> Ebd.

<sup>382</sup> Verena Lueken: *Der Wahn vom Schwan: „Black Swan“* (*faz.net*; 19.01.2011). URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-der-wahn-vom-schwan-black-swan-1105193.html>; zuletzt abgerufen am 08.10.2011.

<sup>383</sup> Vgl. Kathrin Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg 2010, S. 141.

Ekelmomenten aus. So gilt nicht nur für Filme wie Cronenbergs SHIVERS (CDN 1975) (Abb. 43) der Körper als „Quell und Schauplatz von Horror“<sup>384</sup>:

„Schrecken, Gewalt, fremde, Lebensformen, das Böse: Alles kommt schleichend oder eruptiv von innen heraus, verwischt Grenzen zum Außen, bringt Mutation, Identitätskrisen und den Tod.“<sup>385</sup>

Die Bezeichnung *Body horror* hat sich im Kontext des Horrorkinos der 1980er und 1990er Jahre verbreitet und fokussiert „den Körper in seiner Monstrosität“.<sup>386</sup>

Zur Kategorie des Monströsen kommen nach Shelton drei weitere Körperbilder des Horrorfilms hinzu: der kranke Körper, der tote Körper, der offene und zerstückelte Körper.<sup>387</sup>

Der monströse Körper gilt als „genrekonstituierende Größe“ und erscheint als „phantastische Körperlichkeit“, als Ungeheurer, Transformierter oder Tiermensch.<sup>388</sup> Der kranke Körper zeigt „physische Symptome und Mutationen“; dabei werde er sich selbst fremd.<sup>389</sup> Der tote Körper ist gezeichnet von Alters- und Zerfallsprozessen; im untoten Körper des Vampirfilms verbinden sich darüber hinaus Eros und Thanatos.<sup>390</sup> Der offene und zerstückelte Körper schließlich ist „ein Leib, der seine körperliche Identität verliert und dessen Konturen zerfließen“, wodurch er zugleich Quelle des Schreckens wie der Schaulust sei.<sup>391</sup> Gemeinsam ist diesen vier Körperbildern, dass sie die „Demarkationslinien zwischen Norm und Abweichung oder Menschlichem und Nichtmenschlichem“ destabilisieren.<sup>392</sup> Trotz aller Unwahrscheinlichkeiten sei jedoch immer von einer „Wahrheit des Körpers“ auch innerhalb eines fiktionalen Werkes auszugehen, die durch die Filmapparatur sichtbar werde:

„Dabei ist es völlig unerheblich, dass das Genre des Horrorfilms ein phantastisches ist und seine Körperbilder Phantasmen darstellen – innerhalb der filmischen Narration erhält das schockierende und grauenhafte Bild des Körpers den Status einer Wahrheit allein aus dem Grund, dass es zuvor verborgen, geheimnisumwittert, unzugänglich, also in eine Rätselkonstruktion eingebunden war. Der gleichzeitig schockierende wie auch erlösende Blick der Kamera auf das bisher Unsichtbare entreißt den Körper dieser Rätselkonstruktion und bringt das Verborgene ans »Licht der Wahrheit«.“<sup>393</sup>

Entscheidend ist, dass es sich um den *eigenen* Körper handelt, der im Ausnahmezustand befindlich ist und sich demzufolge

„der Integration in ganzheitliche Subjektivität und der Unterwerfung unter ein vernunftgeleitetes Bewußtsein widersetzt und dem das Subjekt dennoch nicht den objektiven Status eines anderen zuweisen kann, weil es im Vollzug seiner Lebendigkeit an ihn gebunden und in ihm verhaftet bleibt. »The body never goes away,« lautet ein prägnanter Satz von Linda Ruth Williams, [...] und weiter heißt es: »Unsere Nähe zum Körper und

---

<sup>384</sup> Drehli Robnik: Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 235-278, hier S. 244.

<sup>385</sup> Ebd.

<sup>386</sup> Ebd.

<sup>387</sup> Vgl. Catherine Shelton: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld 2008, S. 15-18.

<sup>388</sup> Vgl. ebd., S. 15f.

<sup>389</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>390</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>391</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>392</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>393</sup> Ebd., S. 81.

seinen natürlichen Fähigkeiten (Verfall, Mutation, die Möglichkeit von Besessenheit und Fremdkörpern) hat das Horrorkino am stärksten in Beschlag genommen.«<sup>394</sup>

BLACK SWAN ist kein klassischer Horrorfilm, sondern vereint vielmehr Elemente des Psychodramas mit solchen des Horrors, die für Verunsicherung und das Verschwimmen der verschiedenen Realitätsebenen sorgen. Das für das Horrorgenre typische Monster fehlt dennoch nicht; bloß ist es von einer Gestalt, die nicht dem „secure horror“ angehört, sondern dem „paranoid horror“:

„Das Monströse ist weder als Äußerlichkeit noch als Innerlichkeit lokalisierbar, sondern setzt sich über alle identitätsstiftenden Grenzen hinweg: Das Subjekt selbst ist monströs geworden.«<sup>395</sup>

Damit erfüllt BLACK SWAN das zur Abgrenzung vom Genre der Science Fiction oder des reinen Psychothrillers erforderliche Kriterium:

„Das Kriterium des Übernatürlichen oder Unvorstellbaren fungiert als Abgrenzungsparameter zu denjenigen anderen Filmgenres, die ebenfalls angsterzeugende Momente enthalten und/oder Blutiges, Grauenhaftes oder Unvorstellbares inszenieren [...]. Als den zentralen Mythos des Horror-Genres erachten wir den Mythos vom Halbwesen [...]. Dieser Mythos realisiert sich in einem Klima des Phantastischen, das durch Bedrohlichkeit und die Unerklärbarkeit der Erscheinungen charakterisiert ist.«<sup>396</sup>

In Aronofskys Film ergibt sich aus den kontrastierenden Bildwelten des anmutigen, ästhetischen Balletttanzes und des geschundenen Ballettkörpers eine besonders spannungsreiche Form des *Body horror*:

„Ballett. Die absolute Herrschaft über den eigenen Körper, über das Bild seiner selbst, zuweilen sogar über die Schwerkraft. Schönheit, Leichtigkeit, Disziplin. Das perfekte Sinnbild für den menschlichen Kontrollwahn: außen ein pastellglänzender Spitzenschuh, innen verformte Knochen, gerissene Nägel und Blutblasen.«<sup>397</sup>

Von diesen in BLACK SWAN beobachtbaren oder gar mitfühlbaren Versehrtheiten ist es nicht weit bis zu den von Hirsch beschriebenen Selbstbeschädigungen des eigenen Körpers:

„Das »Nagelbettreiben« steht in einer Reihe mit zahlreichen ähnlichen regressiven Körpergewohnheiten [...]. [Ein] [v]erwandte[s] Phänomen[ ] [ist] auch dranghaftes Aufkratzen abheilender Hautwunden [...]. Diesen Formen der Selbstbeschädigung der Haut wird oft durch zufällige kleine Verletzungen oder Risse der Weg gebahnt, von denen eine magische Anziehungskraft auszugehen scheint, als wären sie ein Vorsprung, der Halt geben soll [...]. Oder der Drang, diese Hautunregelmäßigkeiten anzugreifen, soll der Beseitigung von etwas Bösem dienen [...]. All dieses mehr oder weniger destruktive Körperagieren beobachtet man immer wieder als ein Mittel, eine sonst unerträgliche, im Extremfall psychosenahe Spannung und die Angst vor Leere zu überwinden.«<sup>398</sup>

---

<sup>394</sup> Drehli Robnik: Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 235-278, hier S. 244. Darin zit.: Linda Ruth Williams: A Virus is only doing its job. In: Sight and Sound, 31/1993.

<sup>395</sup> Wilhelm Greiner: Kino macht Körper: Konstruktionen von Körperlichkeit im neueren Hollywood-Film. Aufsätze zu Film und Fernsehen, Bd. 60, hrsg. von Georg Hofer, Alfeld / Leine 1998, S. 282.

<sup>396</sup> Georg Seeblen und Claudius Weil: Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films. Grundlagen des populären Films, hrsg. von Bernhard Roloff, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 9.

<sup>397</sup> Sophie Albers: Kinostart „Black Swan“: Wrestling in Tutu und Spitzenschuhen (*stern.de*, 20.01.2011). URL: <http://www.stern.de/kultur/film/kinostart-black-swan-wrestling-in-tutu-und-spitzenschuhen-1644555.html>; zuletzt abgerufen am 10.11.2011.

<sup>398</sup> Mathias Hirsch: „Mein Körper gehört mir...und ich kann mit ihm machen, was ich will!“ Dissoziation und Inszenierungen des Körpers psychoanalytisch betrachtet. Gießen 2010, S. 76.



Was die Wunden, die von innen durch die Hautoberfläche nach außen dringenden und im Freudschen Sinne unheimlichen<sup>399</sup> „Fremdkörper“ im Fall Ninas repräsentieren, ließe sich durchaus auch aus psychoanalytischer Perspektive diskutieren. In Bezug auf das Phänomen *Body horror* jedoch, sollen an dieser Stelle dessen rezeptionstheoretische Implikationen fokussiert werden. So können Drehli Robniks Erkenntnisse zum Splatter Movie auch für BLACK SWAN gelten:

„Entscheidend daran ist, daß der Splatter Movie auf dem Gebiet des Genrekinos wesentlich zur Problematisierung der Hegemonie des Sehensinn und zur Forcierung anderer Modi der Filmwahrnehmung beigetragen hat [...]; es genügt darauf hinzuweisen, daß Splatter Movies mit ihrer Zelebrierung der insistierenden Plastizität und drängenden Präsenz monströser Körper gegen den visuellen Distanzsinn an eine ganzkörperliche Wahrnehmungsweise appellieren – an ein von [...] Sound Effects strapaziertes Gehör und an eine taktile Funktion des Bildes wie auch des Auges. Woran Splatter Movies sich wenden und was sie fühlbar machen, ist der vollständige »erlebte Körper« des wahrnehmenden Subjekts, den Vivian Sobchack im Gegensatz zum entkörperlichten reinen Blick als Möglichkeitsbedingung eines sinnlichen, sinnkonstituierenden Filmverstehens annimmt.“<sup>400</sup>

#### 4.3.1 Der Horrorfilm

„Der Film strahlt die Erscheinung des Entsetzlichen an, dem wir sonst im Dunkeln begegnen, macht das in Wirklichkeit Unvorstellbare zum Schauobjekt.“<sup>401</sup>

Der Horrorfilm ist dasjenige Genre, das sich mit dem Bedrohlichen, dem Fantastischen und dem Archaischen befasst. Es überführt das Verdrängte in Bilder, so, wie die Psychoanalyse das Unbewusste in Sprache überführt. Dementsprechend bemerkt Brauerhoch, dass es im Horrorgeschichte um das Unrepräsentierbare geht,

„daß der formalen »Archaik« des Horrorfilms womöglich eine Archaik der Gefühle korrespondiert. Während es im Melodrama um Phantasien und Träume, letztendlich um Wunschträume geht, stellen die Domäne des Horrorfilms Ängste und Alpträume, im Grunde auch abgewehrte Wünsche dar.“<sup>402</sup>

Als „angemessene hermeneutische Methode“ zur Untersuchung des Horrorfilms ist daher die Psychoanalyse zu betrachten – diesen Ansatz legitimiert Brauerhoch mit der Nähe des Horrorfilms zum Albtraum:

„In beiden – Traum wie Film – wird beides – der Wunsche und sein Verbot – zum Ausdruck gebracht. Die furchterregende Erscheinung stellt dabei nur die Verkleidung für einen dahinterliegenden Wunsch dar, sie repräsentiert den Konflikt zwischen Anziehungskraft und Abwehr des Wunsches. So wie die Analyse von Alpträumen führt die der Horrorfilme zu frühesten Konflikten zurück, betrifft Phantasien von Trennung und

---

<sup>399</sup> Als Vorboten der Verwandlung Ninas vom Weißen in den Schwarzen Schwan deuten diese Hautmutationen auf etwas wiederkehrendes Verdrängtes und darum etwas einst Heimliches (also Vertrautes), nun aber Unheimliches hin (Vgl. Sigmund Freud [1919]: Das Unheimliche. In: Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. IV, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 241-274).

<sup>400</sup> Drehli Robnik: Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 235-278, hier S. 239.

<sup>401</sup> Siegfried Kracauer [1940]: Das Grauen im Film. In: Siegfried Kracauer: Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film. Hrsg. von Karsten Witte Frankfurt am Main 1974, S. 25-27, hier S. 26.

<sup>402</sup> Annette Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror. Marburg 1996, S. 139.

Verlassenwerden, von Verschlingen und Verschlungenwerden, und die Angst vor Identitätsverlust im Verschmelzungswunsch mit der Mutter.<sup>403</sup>

Aufgrund der in diesem Genre unverstellt zum Ausdruck gebrachten Triebe und der Tabubrüche, die es begeht, ist der Horrorfilm

„zu nah an Verbotenem und Verdrängten, zu nah am Körper auch [...], als daß er je mit Kunst in Zusammenhang gebracht werden könnte.“<sup>404</sup>

Eine solche Schlussfolgerung scheint in Zeiten diskutierbar, in denen die *Abject Art* als Kunstströmung anerkannt ist und eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Geschichte und Ästhetik der Hässlichkeit stattfindet.<sup>405</sup> Gerade weil er dem Publikum „die ansonsten das populäre Kino auszeichnende narrative Lust“<sup>406</sup> verweigert und die Ichstabilität unterminiert – anstatt sie durch Ermöglichung identifikatorischer Prozesse und durch narrative Geschlossenheit zu fördern – hat der Horrorfilm subversives und damit auch künstlerisch wertvolles Potenzial. Die „»furchtbare« Schaulust“ fand, wie Brauerhoch festhält, in Walter Serner schon 1913 einen bedeutenden Fürsprecher. Serner habe die Sensationslust nicht verurteilt, sondern sie als „»fruchtbaren« Nachfolger“ des einstigen Genusses an grausamen antiken und mittelalterlichen Spektakeln anerkannt.<sup>407</sup>

„Grausame Schaulust, auf die das Kino sich auch gründet, ist [Serner] durchaus eine anthropologische Konstante und Lust, die allen Klassen gemeinsam ist. Das Kino geht, anders als die »hohe Kunst«, hinaus in die Welt und setzt gegen Vernunft und Sprache die Anschaulichkeit und Konkretheit der Dinge, auch der »scheußlichen« Dinge. Auf dem Grund der grausamen Lust liegt für Serner die Unterdrückung von Sexualität und Erotik. In der Erregung sadistischer Lust im Horrorfilm wird die erotische unerkannt und verdeckt miterregt. Damit wird im Grunde aus einer »furchtbaren« Schaulust eine »fruchtbare«“.<sup>408</sup>

Das Kino, insbesondere der Horrorfilm, kann als „oppositionelle Kraft gegen das Bürgertum“, das niedere Triebe zu verleugnen sucht, betrachtet werden. Mit seinen realistischen Qualitäten gebe das Kino den verdrängten Fantasien ihre Gegenwärtigkeit und Sinnlichkeit zurück.<sup>409</sup> Dieses Medium mit seiner Vorliebe für das Schreckliche mache das kognitiv nicht Fassbare wenigstens sichtbar; das Sichtbare wiederum gewinne im Horrorfilm einen eigenständigen Status:

„Statt nur metaphorisch der Bebilderung von inneren Vorgängen zu dienen, wird Physisches abgetastet und in seiner stofflichen Qualität vermittelt.“<sup>410</sup>

---

<sup>403</sup> Annette Brauerhoch: *Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg 1996, S. 153.

<sup>404</sup> Ebd., S. 139.

<sup>405</sup> Neben dem Standardwerk *Ästhetik des Häßlichen* von Karl Rosenkranz [1853] verdient ein aktuelles Werk zu diesem Forschungsgegenstand Beachtung: Umberto Eco: *Die Geschichte der Hässlichkeit*. Aus dem Italienischen übersetzt von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Sigrid Vagt. München 2007.

<sup>406</sup> Annette Brauerhoch: *Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg 1996, S. 145.

<sup>407</sup> Vgl. ebd., S. 134f. und vgl. Walter Serner [1913]: *Kino und Schaulust*. In: Anton Kaes (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen 1978, S. 55-58.

<sup>408</sup> Annette Brauerhoch: *Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg 1996, S. 135.

<sup>409</sup> Vgl. ebd.

<sup>410</sup> Ebd.

Der Umgang mit kulturell Ausgegrenztem wie abstoßenden Körper- und Hautzuständen oder Ekel erregenden Körperrausscheidungen werde im Horrorfilm geradezu „fetischistisch zelebriert“; mit der Lust eines Kleinkindes (in der analen Phase) wühle er im „Schmutz“.<sup>411</sup> Darin zeigt sich die von Horkheimer und Adorno diagnostizierte „Haßliebe gegen den Körper“, die alle neuere Kultur färbe:

„Der Körper wird als Unterlegenes, Versklavtes noch einmal verhöhnt und gestoßen und zugleich als das Verbotene, Verdinglichte, Entfremdete begehrt. [...] In der abendländischen, wahrscheinlich in jeder Zivilisation ist das Körperliche tabuiert, Gegenstand von Anziehung und Widerwillen.“<sup>412</sup>

Wie auch Catherine Shelton betont, ist das Schauerliche allein eine ungenügende Kategorie zur Theoretisierung der Wirkung des Horrorfilms und der darin inszenierten Verwesungs- und Auflösungsprozesse des Körpers.<sup>413</sup> Weitaus entscheidender ist das Moment des Abjekts, des Ekels und des Unheimlichen im Sinne Freuds. Diese Drei bilden letztlich einen Komplex, der sich auf die Urverdrängung gründet:

„Die Verwerfung der prädifferentiellen Körperlichkeit setzt Kristeva auch mit einer »ursprünglichen Verdrängung« gleich, die, vergleichbar mit der Freudschen Bestimmung der Verdrängung, in bedrohlich verzerrter Form immer wiederkehrt – so in Gestalt des Abjekten.“

Der durch das Abjekte provozierte Ekel ist, Sheltons Argumentation folgend, als Furcht vor dem Verlust der im Abgrenzungsprozess gewonnenen Identität zu verstehen - als Furcht, „in den Zustand eines instabilen, amorphen und verfließenden Seins zurückzufallen.“<sup>414</sup> Ekelempfindungen angesichts von Körpersekreten oder Verwesung seien dementsprechend nicht bloß eine Reaktion auf verletzte ästhetische Ideale oder bestehender Körperrnormen. Vielmehr zeugten sie von einer existenziellen Angst vor einer Auflösung der eigenen Identität.<sup>415</sup> Das wiederkehrende Verdrängte kann also eine abjekte Qualität aufweisen oder auch – der Definition Freuds entsprechend – als unheimlich erlebt werden:

„Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist. [...] dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“<sup>416</sup>

In *BLACK SWAN* ist der eigene Körper insofern Ursprung des Unheimlichen, als er „Transformationen und grundlegenden Verwandlungen unterworfen“ ist. Im „unheimlichen Körper“ lassen sich Fremdes und Vertrautes nicht mehr klar differenzieren, sondern gehen

---

<sup>411</sup> Vgl. Annette Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror. Marburg 1996, S. 136.

<sup>412</sup> Theodor W. Adorno und Max Horkheimer [1947]: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main 2000, S. 247.

<sup>413</sup> Vgl. Catherine Shelton: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld 2008, S. 27.

<sup>414</sup> Ebd., S. 34.

<sup>415</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>416</sup> Sigmund Freud [1919]: Das Unheimliche. In: Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. IV, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 241-274, hier S. 249 und S. 264.

ineinander über.<sup>417</sup> Auf den Leib bezogen, bedeutet das Moment des Unheimlichen eine „Angst vor dem Verlust der bekannten und vertrauten körperlichen Identität [...], die sich in Transformations-, Mutations- oder Zerfallsprozesse auflöst.“<sup>418</sup> Dementsprechend ist der Tiermensch, wie Aronofsky ihn inszeniert, Inbegriff des Unheimlichen:

„Der menschliche Körper in seinem vertrauten Erscheinungsbild wird hier [im Genre des Horrorfilms; D.B.] in Folge des Umwandlungsprozesses fremd, weist aber, und dies ist entscheidend, weiterhin Residuen der menschlichen Physiognomie auf. Ein tierischer Körper [...] erscheint nicht als unheimlich, höchstens als bedrohlich oder gefährlich. Dass jedoch an dem nicht vollständig transformierten Leib der ehemalige Körper noch erkannt werden kann, macht seine Unheimlichkeit aus.“<sup>419</sup>

#### 4.3.2 Der Tiermensch

Die Figur des Tiermenschen stellt eine besondere Form des monströsen Körpers dar. Postklassische Horrorfilme wie CAT PEOPLE (USA 1982; Regie: Paul Schrader) oder THE FLY (CDN 1986; Regie: David Cronenberg) oder auch David Lynchs „Anti-Horrorfilm“<sup>420</sup> THE ELEPHANT MAN (GB 1980) beziehen ihre unheimliche Wirkung primär aus diesen Hybridwesen (Abb. 44, 45):

„Der Tiermensch stellt mithin eine Störung der binär konfigurierten Kategorien dar, die das Menschliche und Animalische voneinander abgrenzen. Während er sich vom Menschen vom Tier und mitunter wieder zum Menschen verwandelt, überschreitet er kulturelle Grenzziehungen und destabilisiert distinkte Kategorien [...].“<sup>421</sup>

Irritation rufen insbesondere die Szenen der Transformation hervor, indem sie den „biologische[n] Zwischenstatus“ der Figur herausstellen:

„Der menschliche Leib verliert seine vertraute Form und Gestalt und mutiert – meist qualvoll – zum tierischen, zum monströsen Körper. Der wandelbare, zwitterhafte Körper des Zwischenwesens wird zum Ort des Abscheus und des Schreckens, da er weder eindeutig menschlich ist, noch den bekannten Tiergattungen zugeordnet werden kann. Dabei beschreiben Phantastik und Horror die monströse Metamorphose von Mensch zum Tier nicht nur als Verwandlung der menschlichen Gestalt, sondern auch als Verlust von Eigenschaften, die das Menschliche kulturell konstituieren, wie die Fähigkeit zu vernunftgelenktem Handeln beispielsweise, wie Affekt- und Triebkontrolle und die moralische Betrachtung des eigenen Tuns.“<sup>422</sup>

---

<sup>417</sup> Vgl. Catherine Shelton: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld 2008, S. 40.

<sup>418</sup> Catherine Shelton: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld 2008, S. 41.

<sup>419</sup> Ebd., S. 40f.

<sup>420</sup> Lynchs zweiter Langspielfilm setzt auf eine alpträumliche Atmosphäre und düstere Schwarzweißbilder, die Entwicklungsrichtung der Hauptfigur ist jedoch der im Horrorfilm üblichen entgegengesetzt: Hier verwandelt sich nicht ein Mensch ins Monstrum, sondern die monströse Kreatur wird menschlich (Vgl. Thomas Groh: Vom Oscar ausgegrenzt: David Lynchs ELEFANTENMENSCH [moviepilot.de; 23.02.2011]. URL: <http://www.moviepilot.de/news/elefantenmensch-david-lynch-109775>; zuletzt abgerufen am 24.11.2011). Der körperlich missgebildete John Merrick entpuppt sich als „Fleischwulst mit Seele“ – während die „normalen“, kultivierten Menschen sich sukzessive als die eigentlichen Bestien offenbaren, indem sie diese „derart pervertierte Version des Menschen“ zu ihrer Belustigung missbrauchen (Vgl. Arnd Schirmer: Fleischwulst mit Seele [spiegel.de; 09.02.1981]. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14325169.html>; zuletzt abgerufen am 24.11.2011).

<sup>421</sup> Catherine Shelton: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld 2008, S. 199.

<sup>422</sup> Ebd., S. 199f.

Somit finde eine Regression in ein ausschließlich von Trieb und Instinkt gesteuertes Stadium statt. Das Tierische werde zur Metapher für das Unmenschliche, Bestialische, für den Verlust der Ratio und die Bedrohung des Menschen durch das „kreatürlich Naturhafte“.<sup>423</sup> Für die Schwanenfrau kann geltend gemacht werden, was Shelton an der Figur des Elefantenmenschen hervorhebt: Das Schockierende einer derartigen Physis speist sich gerade daraus, dass sie in einem nicht bestimmbareren Zwischenbereich liegt und so die kulturell gesetzten Grenzen zwischen den Lebewesen unterläuft.<sup>424</sup> Zunächst wird also meist das Bedrohliche einer solchen Verwandlung betont:

„Trieb und Sexualität werden hier als ausschließlich physische, akulturelle und ahistorische Phänomene beschrieben und damit naturalisiert. Sie erscheinen als gewaltsam hervorbrechende und unkontrollierbare Entäußerungen und Bedürfnisse des Körpers, die die sozialisierte menschliche (Körper)Identität grundlegend verwandeln, ja gefährden. Trieb wird also gerade nicht als kulturell geformter, geleiteter und erzeugter geschildert, sondern als Ausdruck einer vom Menschen abgetrennten, »fremden« und bedrohlichen (Natur)Kraft, die sich [in] den Begierden und Symptomen des Körpers, eben im Zustand der Körperlichkeit zeigt.“<sup>425</sup>

Bezeichnend ist jedoch neben dem Schockmoment die „heimliche Verheißung“<sup>426</sup>, die in einem Rückfall in eine rein leiblich-kreatürliche Existenz enthalten ist. So wird auf unbewusster Ebene das initiatorische Potenzial der Tierwerdung des Menschen empfunden und die Entfesselung der dem Menschen inhärenten animalischen Triebe ersehnt oder im Rahmen der Filmrezeption illusorisch ermöglicht.

#### 4.4 *Femme fatale* und *Femme fragile*

„There is not that much difference between an object of desire and an object of horror as far as the male look is concerned.“<sup>427</sup>

Nina, die Hauptfigur in *BLACK SWAN*, changiert zwischen *Femme fatale* und *Femme fragile*; sie verkörpert zugleich Begehrlichkeit und Zerbrechlichkeit. Im literaturwissenschaftlichen Diskurs finden sich Deutungen dieser beiden Frauentypen als durch männliche Projektionen konstituiert. Der männliche Blick auf die Frau wird dabei als ein mortifizierender verstanden und in einer männlichen Ichkrise begründet:

„[D]ie reale Frau [wird] zu etwas Künstlichem mortifiziert, wird zu etwas männlich Produziertem.“<sup>428</sup>

---

<sup>423</sup> Vgl. Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld 2008, S. 200.

<sup>424</sup> Vgl. ebd., S. 197.

<sup>425</sup> Ebd., S. 217.

<sup>426</sup> Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und der künstliche Mensch in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main 1994, S. 197.

<sup>427</sup> Linda Ruth Williams: *When the Woman Looks*. In: Barry Keith Grant (Hg.): *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin 1996, S. 15-34, hier S. 21.

<sup>428</sup> Elke Surmann: „Ein dichtes Gitter dunkler Herzen“. *Tod und Liebe bei Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler. Untersuchung zur Geschlechterdifferenz und der Mortifikation der »Anderen«*. Oldenburg 2002, S. 33.

Im Fin de Siècle herrscht die Tendenz zur Dämonisierung sowie zur Ästhetisierung der weiblichen Fragilität vor. Dabei sind beide Frauentypen durchaus ambivalent – so ist auf das Motiv der *Femme fatale* Bezug nehmend festzustellen:

„Die dem Motiv inhärente Ambivalenz, seine enge Verquickung von Idealisierung und Dämonisierung, steht freilich im Zusammenhang mit der in der Dekadenzliteratur allgemein verbreiteten Ästhetisierung des Schreckens und der Dämonisierung von Schönheit.“<sup>429</sup>

Trotz ihrer Gegensätzlichkeit – die *Femme fragile* erscheint als schwaches und kränkliches Opfer, die *Femme fatale* als mächtige und verhängnisvolle Bedrohung – sind die zwei Topoi miteinander verwandt: Beide repräsentieren „dekadente[ ] Erotik“.<sup>430</sup> In diesem Zusammenhang sind auch die zentralen Begriffe der Mortifizierung des Weiblichen und des „mortifizierenden Blick[s]“<sup>431</sup> des Mannes zu betrachten. Elke Surmann verweist auf den Umbruch im Zuge der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, die besonders die männliche Identität in eine existentielle Krise geführt habe. Durch die Industrialisierung, Modernisierung und die Frauenbewegung seien die Geschlechterverhältnisse neu definiert worden und eine Angst vor weiblicher Überlegenheit entstanden.<sup>432</sup> Als Reaktion auf diese sexuelle Verunsicherung und die männliche Ichkrise werde die Frau mittels Stilisierung und Mortifizierung in ein Bild künstlicher Starre gebannt, entkörperlicht und ihres lebendigen Körpers beraubt, sodass sie wieder verfügbar, gebändigt und machtlos wird.<sup>433</sup> Auch Carola Hilmes sieht die Mortifikation des Weiblichen als Grundlage ihrer Idealisierung oder Dämonisierung. Dabei bedeute die „völlige Ästhetisierung der Frau, ihre Stilisierung zum wertvollen Kunstprodukt“<sup>434</sup> die Auslöschung ihrer Körperlichkeit und die Negation der weiblichen Existenz. Der mortifizierende männliche Blick ist also der Versuch des sich unterlegen und schwach fühlenden Mannes, der Frau ihre bedrohliche Macht zu entziehen. Dementsprechend ist die *Femme fatale* keine Darstellung des tatsächlichen Wesens der Frau, sondern „ein Wunsch- und Angstbild des Weiblichen“<sup>435</sup>, ein Ausdruck des krisenhaften männlichen Selbstbewusstseins<sup>436</sup>:

„[N]icht die sinnliche Frau [ist] wirklich das Thema [...], sondern die unbewältigte Sinnlichkeit des Mannes [...].“<sup>437</sup>

---

<sup>429</sup> Sabine Haupt und Stefan Bodo Würffel (Hg.): Handbuch des Fin de Siècle, Stuttgart 2008, S. 146.

<sup>430</sup> Vgl. Ariane Martin: Erotische Politik: Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk. Würzburg 1993, S.95. Zitiert nach: Isabelle Stauffer: Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle. Köln / Weimar / Wien 2008, S. 79.

<sup>431</sup> Elke Surmann: „Ein dichtes Gitter dunkler Herzen“. Tod und Liebe bei Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler. Untersuchung zur Geschlechterdifferenz und der Mortifikation der »Anderen«. Oldenburg 2002, S. 28.

<sup>432</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>433</sup> Vgl. ebd., S. 29ff.

<sup>434</sup> Carola Hilmes: Die *Femme fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990, S. 20.

<sup>435</sup> Ebd., S. 5.

<sup>436</sup> Vgl. ebd., S. 32.

<sup>437</sup> Ebd., S. 62.

Die *Femme fatale* ist ein „Projektionsobjekt erotischer Phantasien“<sup>438</sup>; das männliche Begehren spiegelt sich in der ihr zugeschriebenen Sinnlichkeit. So ergibt sich auch, aus den auf die sinnliche Frau projizierten Wünschen und Ängsten, die „Ambivalenz von Faszination und Bedrohung.“<sup>439</sup> Dass die *Femme fatale* „ein Konstrukt, eine Projektion“ ist, bleibt zu betonen:

„Die [ihr] angedichtete blutlechzende Grausamkeit sagt mehr über die Kastrationsängste des bürgerlichen Mannes aus, als über »weibliche« Eigenschaften.“<sup>440</sup>

Der ambivalent besetzten Figur ist folglich ein Spannungsverhältnis inhärent: Sie enthält den Wunsch des Mannes nach einer sexuell offensiven, sinnlichen Frau und gleichzeitig seine Angst vor der eigenen Unterlegenheit gegenüber der Frau.<sup>441</sup> Die *Femme fragile* hingegen wird dargestellt als entkörperlicht, asexuell, leidenschaftslos, schamhaft zurückhaltend und kindlich.<sup>442</sup> Einem morbiden Schönheitsideal folgend, wird ihre Krankheit ästhetisiert.<sup>443</sup>

Ariane Thomalla bemerkt zur Ästhetisierung der *Femme fragile* als krankes Wesen:

„Die fragilen Frauen und Mädchen mit der »fast kindlichen Zartheit der Bewegungen«, den oft »mühsamen Schritten«, der verschleierte Stimme, dem angestregten Blick, die immerzu frösteln und frieren und sich »désespérement lasses« fühlen, sind kranke Wesen. Ihre Krankheit erscheint jedoch im ästhetischen Licht der *Décadence* romantifiziert und verklärt. Krankheit war für das *Fin de Siècle* identisch mit geistiger Verfeinerung. Man verachtete die »banale et triviale santé« und feierte den Zustand der Krankheit als eine höhere und elegantere Form des Lebens.“<sup>444</sup>

Entsexualisiert werde die *Femme fragile* durch ihre androgyne Magerkeit, ihre Kränklichkeit, Passivität und Reinheit.<sup>445</sup> Ihre Nobilitierung bestehe in der Erhöhung, die sie durch die Verklärung zum Traumgebilde, Engel oder Märchenwesen erfahre. Diese Erhöhung der Frau diene auch der Kaschierung ihrer Machtlosigkeit und ihrer Funktionalisierung auf den Mann hin.<sup>446</sup> Schließlich soll die Frau durch ihre Still- und Festlegung als fragiles Wesen ihrer Bedrohlichkeit beraubt und auf Distanz gehalten werden: Ihr zerbrechlicher, androgyner Körper stoße jede Berührung ab oder wird nicht einmal mehr als geschlechtlich

---

<sup>438</sup> Ebd., S. 64.

<sup>439</sup> Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart 1990, S. 7.

<sup>440</sup> Bettina Pohle: *Namenlose Furcht. Weiblichkeitsentwürfe zwischen Abscheu und Wollust*. In: Karin Tebben (Hg.): *Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*, Göttingen 2000, S.86-102, hier S. 98.

<sup>441</sup> Vgl. Elke Surmann: „Ein dichtes Gitter dunkler Herzen“. *Tod und Liebe bei Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler. Untersuchung zur Geschlechterdifferenz und der Mortifikation der »Anderen«*. Oldenburg 2002, S. 37f.

<sup>442</sup> Vgl. Isabelle Stauffer: *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*. Köln / Weimar / Wien 2008, S. 81.

<sup>443</sup> Vgl. ebd., S. 116ff.

<sup>444</sup> Ariane Thomalla: *Die »femme fragile«*. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf 1972, S.29. Zit. nach: ebd., S. 114.

<sup>445</sup> Vgl. Isabelle Stauffer: *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*. Köln / Weimar / Wien 2008, S. 132f.

<sup>446</sup> Vgl. ebd., S. 141f.



wahrgenommen; durch Schwäche und Krankheit wird sie unantastbar.<sup>447</sup> In dieser Eigenschaft liege ein Schnittpunkt zwischen *Femme fragile* und *Femme fatale*: Beide seien mit einem Tabu, mit dem Gebot der Unberührbarkeit belegt.<sup>448</sup> Darauf, dass die Entsexualisierung der *Femme fragile* nur vordergründig ist und somit die Nähe zur *Femme fatale* größer als vermutet, lässt folgende Beobachtung Thomallas schließen:

„Hinter der Darstellung der extrem kindlichen Passivität, Schwachheit und Wehrlosigkeit des fragilen Typus verbergen sich in gleicher Weise Wunschträume einer erotischen Phantasie, wie man sie hinter dem Ausmalen perverser Destruktionsgelüste eines teuflischen Vampirs vermutet.“<sup>449</sup>

Die Grenzen zwischen *Femme fragile* und *Femme fatale* sind also fließend, Fragilität und Fatalität können ineinander verschwimmen. Immerhin beruhen beide Frauentypen auf demselben Mechanismus: der „Mortifikation des Weiblichen“.<sup>450</sup> Schließlich sind sowohl die *Femme fatale* als auch die *Femme fragile* Symbole erotischer Wünsche,

„aber sie symbolisieren Tendenzen, die einander diametral entgegengesetzt sind. Der Sexualangst und der Sexualablehnung auf der einen Seite entsprechen die Sexualekstase und Sexualüberschätzung auf der anderen. In beiden Fällen ist ein entrealisiertes, enthumanisiertes Kunst-Geschöpf das Resultat.“<sup>451</sup>

Die *Femme fragile* und die *Femme fatale* repräsentieren als einander gegenüberstehende, aber auch ergänzende Figuren die Zwiespältigkeit des Weiblichkeitsbildes im Fin de Siècle. Einerseits wird die Frau als krank, schwach, kastriert dargestellt, sodass sie nicht gefürchtet werden muss. Dieses Konzept der *Femme fragile* beinhaltet die sich mit Otto Weiningers<sup>452</sup> Theorie der in sich wertlosen Frau deckende Vorstellung, Weiblichkeit werde konstituiert durch „die Herrschaft des männlichen Blicks“.<sup>453</sup> Andererseits wird Weiblichkeit in Gestalt

---

<sup>447</sup> Vgl. Elke Surmann: „Ein dichtes Gitter dunkler Herzen“. Tod und Liebe bei Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler. Untersuchung zur Geschlechterdifferenz und der Mortifikation der »Anderen«. Oldenburg 2002, S. 37.

<sup>448</sup> Vgl. ebd., S. 38.

<sup>449</sup> Ariane Thomalla: Die »femme fragile«. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf 1972, S.60. Zit. nach: Isabelle Stauffer: Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle. Köln / Weimar / Wien 2008, S. 119f.

<sup>450</sup> Carola Hilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990, S. 28.

<sup>451</sup> Nike Wagner: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main 1982, S. 138.

<sup>452</sup> „W ist nichts als Sexualität, M ist sexuell und noch etwas darüber“ (Otto Weininger [1903]: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Im Anhang Weiningers Tagebuch, Briefe August Strindbergs sowie Beiträge aus heutiger Sicht von Annegret Stopczyk, Gisela Dischner und Roberto Calasso, München 1980, S. 113). Der Mann besitze die Fähigkeit, „zur Sexualität selbständig in Verhältnis zu treten; er kann sie [...] in Schranken weisen oder ihr eine größere Ausdehnung einräumen, er kann sie negieren oder bejahen [...]. [D]er Mann hat den Penis, aber die Vagina hat die Frau“ (Otto Weininger [1903]: ebd., S. 116). Des Weiteren stellt Weininger fest: „»[D]as Weib hat keinen Charakter« [...] Persönlichkeit und Individualität, (intelligibles) Ich und Seele, Wille und (intelligibler) Charakter – dies alles bezeichnet ein und dasselbe, das im Bereiche des Menschen nur M zukommt und W fehlt“ (Otto Weininger [1903]: ebd., S. 241). Von dem Gedanken der Frau als einem wertlosen Nichts scheint Weininger geradezu besessen, sodass er ihn perpetuierend in verschiedene Worte und sprachliche Bilder kleidet – jedoch ohne dabei überzeugende Argumente oder Belege hervorbringen zu können. Ohne Unterlass spricht er der Frau alles Wesentliche ab: Seele, Charakter, Persönlichkeit, Individualität, Ich, Willenskraft, Freiheit, Bewusstheit, Moral, Eigenwert, Existenz, Essenz, Subjekthaftigkeit und sogar Schönheit. Der Mann sei der Materie *und* Form, also alles, in sich vereinigende „Mikrokosmos“, während die Frau bloß formlose Materie sei – also „nichts“ (Vgl. Otto Weininger [1903]: ebd., S. 393).

<sup>453</sup> Carola Hilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990, S. 48.

der *Femme fatale* dämonisiert, wobei sie dennoch ästhetisch und aus einer lustvoll-abgestoßenen Haltung heraus inszeniert wird. Ihre Gefährlichkeit und Faszinationskraft werden dabei gesteigert durch ihren ungreifbaren, chimärenhaften Charakter:

„Völlig ins Monströse entgleitet die *Femme fatale* [...] dadurch, daß ihr höchst unterschiedliche, oft auch widersprüchliche Merkmale aufgebürdet werden.“<sup>454</sup>

Auch im Surrealismus sei die Frau zur Projektionsfläche und zur „Vertreterin des Irrationalen, des Visionären und des Wahnsinns“ geworden. Sie sei als Gestalt verstanden worden, die die Erforschung von Traum- und Fantasiewelten sowie der psychischen Kräfte ermöglichte.<sup>455</sup> Zudem sei ihr ein privilegierter Zugang zum Spirituellen, Okkulten und Magischen zugeschrieben worden:

„Die Frau wurde zudem zum Inbegriff des Primitiven, des Kindlichen und des Kriminellen deklariert, um sie dann, in Anlehnung an die Psychoanalyse Freuds – dem Unbewussten verwandt – einem dunklen Kontinent gleichzusetzen, der vom Künstlermann zu erforschen und zu erobern ist. Ob als himmlisches Wesen oder als Hexe, ob als begehrtes erotisches Objekt oder als *femme fatale*, in jedem Fall diene die Frau dazu, den männlichen kreativen Zyklus zu komplettieren und somit vollkommen zu machen, während sie ihn gleichzeitig auch in seiner Kunst inspirieren sollte. Zwar stellte sie eine sexuelle Kraft dar, diese konnte aber erst durch die visuelle und poetische Sprache des Mannes Gestalt annehmen. So wurde die Frau im Surrealismus – ganz im Sinne von Freuds Rhetorik des Fetischismus – zum idealisierten oder dämonisierten Fantasieobjekt [...].“<sup>456</sup>

An die „grausame, unterkühlt erotische *Femme fatale*“ angelehnt ist nach Susanne Marschall der Typus des *Bad Girls*, das für Mord und Totschlag sorgend männliche Ängste und Lüste widerspiegelt.<sup>457</sup> Weibliche Figuren wie die „Vamps und Babes“ der Gangsterfilme der 1920er und 1930er Jahre oder eben die „platinblonden *Bad Girls* des amerikanischen Film noir“ seien kulturhistorisch vorgeprägt und würden insofern immer wiederkehren, als sie bestimmte gesellschaftliche Funktionen erfüllten und „erotischen Angst-Lust-Projektionen (Heilige, Hure, Hausfrau)“ entsprängen.<sup>458</sup> Ackbar Abbas erkennt in der *Femme fatale* eine

---

<sup>454</sup> Ebd., S. 233.

<sup>455</sup> Dieses Frauenbild hat eine weit zurückreichende Tradition; beispielsweise spielt es eine Rolle in der Hexenverfolgung des Mittelalters. Mit dieser Thematik befasst sich die weibliche Protagonistin (eindrucksvoll verkörpert von Charlotte Gainsbourg) in Lars von Triers Film *ANTICHRIST* (D / DK / FR / IT / PL / SE 2009), die dabei selbst mehr und mehr dem Wahnsinn verfällt und zum Inbegriff der „bösen Frau“ wird (Abb. 3, 4a, 4b).

<sup>456</sup> Als Künstlerinnen, die den Gegensatz unterlaufen, „entweder die jeglichen Narzissmus kränkende Realität der Versehrtheit anzunehmen, oder an einer phantasmagorischen Unversehrtheit festzuhalten“, betrachtet Elisabeth Bronfen die Surrealistinnen Claude Cahun und Meret Oppenheim sowie die zeitgenössische Fotokünstlerin Cindy Sherman (Abb. 46, 47):

„Als kreative Geste des Unheimlichen bringen diese Künstlerinnen [...] Kategorien ins Schwanken; heben die Bisexualität so wie die Vorstellung von Identität als Maske und Maskerade hervor, zelebrieren das Monströse, Grotteske und Versehrte des weiblichen Körpers, verwischen lustvoll die Grenze zwischen Mensch und Tier, lebendem Leib und lebloser Puppe, oder stellen den Körper nur in Bruchstücken dar, als spielerische Umschrift des dem Projekt des Surrealismus innewohnenden Fetischismus. Jeweils betonen sie regelrecht die Andersartigkeit, die dem Selbst auf intimste Weise innewohnt, die Verzerrungen und Einstellungen, auf denen jegliche Bilder des Selbst basieren, um fluide, in klar begrenzten und eindeutigen Kategorien nicht fassbare Identitäten visuell zum Ausdruck zu bringen“ (Elisabeth Bronfen: *Erschreckende Bilder vertrauter Art: Freuds Spiel mit einer Denkfigur*. In: Angela Lampe (Hg.): *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*. Heidelberg 2001, S. 113-126, hier S. 124f).

<sup>457</sup> Vgl. Susanne Marschall: *Mad Girls. Die Wiederkehr weiblicher Hysterie*. In: Jürgen Felix (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien*, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 115-126, hier S. 117.

<sup>458</sup> Vgl. ebd., S. 117f.

„täuschende Schönheit“ und konstatiert, im Film noir sei die schönste Frau immer auch die gefährlichste.<sup>459</sup> Angst und Lust werden durch diese Figur demnach gleichermaßen provoziert. Verwandt mit dem *Bad Girl* ist das *Mad Girl*. Dieses Frauenbild prägt insbesondere den jüngeren Film:

„Eine bunte Schar von Hysterikerinnen bevölkert die Kino-Leinwände in den achtziger und neunziger Jahren: obsessive Frauenfiguren in existentieller Not, melancholisch, selbstzerstörerisch, aggressive, phantasievoll, jenseits von Gut und Böse.“<sup>460</sup>

Dabei zeichneten diese Figuren sich weniger durch ihre Gewalttätigkeit gegen andere aus als vielmehr durch ihren selbstzerstörerischen Drang:

„Zur Inszenierung weiblicher Körper im Kino der Postmoderne gehört auffällig oft die gewollte Selbstverletzung, das »Versehren« des eigenen Leibes. Der durch Verstümmelungen und Narben gezeichnete Körper ist ein hysterischer Körper. Seine Wunden klaffen als Mahnmal [...]. Die Wunde wird zum maßgeblichen Bestandteil der hysterischen Schauspielkunst<sup>461</sup>, stellt eine Wurzel der Hysterie zur Schau: das Phantasma des körperlichen Sichtbarwerdens der Seele.“<sup>462</sup>

Die Bedeutung der Hysterie für „die Ästhetik der Moderne, die ohne die Entdeckung des Unbewußten durch die Psychoanalyse eine andere Gestalt angenommen hätte“, besteht also darin, das Unsichtbare sichtbar werden zu lassen – so, wie es in der Kunst, im Theater und im Film geschieht.<sup>463</sup>

Gemeinsam ist den Figuren der *Femme fatale* und der *Femme fragile* ihre Schönheit. So ist es auch in *BLACK SWAN* nicht zuletzt die Physis Natalie Portmans, die den Blick des Zuschauers bannt.<sup>464</sup> Selbst die zuweilen von Wahnsinn und Qual verzerrte Mimik und der schmerzlich fragile Körper können nicht hinwegtäuschen über das schöne Gesicht. In Anlehnung an eine These Daniel Kothenschultes, lässt sich gar eine Überhöhung der körperlichen Schönheit in Leidensszenarien behaupten.<sup>465</sup> Im Star-System des US-amerikanischen Kinos werde um die Hauptdarstellerinnen ein Schönheitskult betrieben, wobei mädchenhafte, unschuldige Frauenfiguren präferiert würden. Gerade aus dem Anblick des Leidens der schönen

---

<sup>459</sup> Vgl. Ackbar Abbas: Täuschende Schönheit. In: Lydia Haustein / Petra Stegmann (Hg.): Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur. Göttingen 2006, S. 21-38, hier S. 24.

<sup>460</sup> Susanne Marschall: Mad Girls. Die Wiederkehr weiblicher Hysterie. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 115-126, hier S. 117.

<sup>461</sup> Das aktuellste Beispiel einer solchen „hysterischen Schauspielkunst“ liefert Keira Knightley in David Cronenbergs *A DANGEROUS METHOD* (CH / CND / D / GB 2011). In der Rolle der Sabina Spielrein, einer Patientin Carl Gustav Jungs und späteren Psychoanalytikerin, biegt und krümmt sich Knightleys Körper in einer Darbietung, die Filmen wie *THE EXORCIST* (USA 1973; Regie: William Friedkin) alle Ehre macht, während ihr Mienenspiel als Reminiszenz an die Figur des Gollum in *THE LORD OF THE RINGS* (USA / NZ 1999-2001; Regie: Peter Jackson) erscheint.

<sup>462</sup> Susanne Marschall: Mad Girls. Die Wiederkehr weiblicher Hysterie. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 115-126, hier S. 118.

<sup>463</sup> Vgl. ebd., S. 125.

<sup>464</sup> Dementsprechend setzen die schlicht gehaltenen Filmplakate und DVD-Cover allein auf dieses Gesicht, wobei auch hier schon – durch einen die Porzellanhaut verunzierenden Riss – etwas unter der schönen Oberfläche Lauerndes angedeutet wird (Abb. 48).

<sup>465</sup> Vgl. Daniel Kothenschulte: Passion and Fashion. Gequälte Schönheit im Film. In: Lydia Haustein / Petra Stegmann (Hg.): Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur. Göttingen 2006, S. 200-219, hier S. 201.

Schauspielerinnen werde schließlich eine „ästhetische Anmutung“ gewonnen.<sup>466</sup> In Anlehnung an Georges Bataille lässt sich behaupten, dass ästhetische Lust eine Form von Erotik ist – und das Wesen der Erotik wiederum ist Beschmutzung.<sup>467</sup> Daraus ergibt sich schließlich die eigentliche Funktion der Schönheit:

„Die Schönheit ist in erster Linie deshalb wichtig, weil die Häßlichkeit nicht beschmutzt werden kann und weil das Wesen der Erotik die Beschmutzung ist.“<sup>468</sup>

Schauspielerinnen werden dementsprechend nicht zuletzt nach einer Logik gecastet, die auch bei der Auswahl von Opfertieren greift<sup>469</sup>:

„Bei der Opferung wurde das Opfer so ausgewählt, daß seine Vollkommenheit die Grausamkeit des Todes erst recht fühlbar machte. [...] Je größer die Schönheit, desto tiefer die Beschmutzung.“<sup>470</sup>

#### 4.4.1 Das Doppelgängermotiv

Nina verkörpert zugleich die *Femme fragile* und die *Femme fatale*; sie oszilliert zwischen Weißem Schwan und Schwarzem Schwan. Darin besteht das Doppelgängermotiv, das der Film – ganz der Tradition romantischer Literatur folgend – verwendet. Psychoanalytisch betrachtet spiegelt die Doppelgängerfantasie die „Verdopplung und Aufspaltung der als beschädigt erlebten weiblichen Identität“ wider und steht für die Suche nach einem authentischen Selbst. Konkret geht es dabei um die Entwicklungsaufgaben einer Sicherung der psychosexuellen Identität sowie der Separation und Individuation.<sup>471</sup> Als Versuch der Lösung des Separations- und Wiederannäherungskonflikts ermöglicht die imaginäre Verdopplung,

---

<sup>466</sup> Vgl. ebd., S. 204.

<sup>467</sup> Vgl. hierzu Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

<sup>468</sup> Georges Bataille: Die Erotik. München 1994, S. 140. Zit. nach: Stephan May: Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms. Bielefeld 2004, S. 234.

<sup>469</sup> Dies gilt insbesondere für die konventionellen Horror- und Hollywoodfilme, die gerade weibliche Figuren oftmals eindimensional zeichnen und sie auf die Rolle des schönen Opfers reduzieren. In diesem Zusammenhang sei auf Laura Mulveys [1973/1975] Aufsatz „Visual Pleasure and the Narrative Cinema“ verwiesen. Darin stellt Mulvey die These auf, der Mann sei Träger des Blicks, während der Frau die Rolle des fetischisierten Objekts dieses machtvollen und begehrenden Blicks zugewiesen werde:

„In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten“ (Laura Mulvey [1973/1975]: Visuelle Lust und narratives Kino. Originaltitel: Visual Pleasure and Narrative Cinema. Aus dem Englischen übersetzt von Karola Gramann. In: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hg.): Frauen in der Kunst. Band 1, Frankfurt am Main 1980, S. 30-46, hier S. 36. Zuerst veröffentlicht in: Screen, 16 (3), Herbst 1975, S. 6-18).

Vgl. auch: Peter Lehman [1993]: Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body. Detroit 2007, S. 4.

<sup>470</sup> Georges Bataille: Die Erotik. München 1994, S. 140. Zit. nach: Stephan May: Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms. Bielefeld 2004, S. 234.

<sup>471</sup> Vgl. Benigna Gerisch: Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese. Göttingen 2003, S. 164f.

„dass der eine »Zwilling« sich vom Primärobjekt trennt und in einer autonomen Position verharret, während der andere zum Objekt zurückkehrt“.<sup>472</sup>

Aronofsky inszeniert das Doppelgängermotiv in mehrfacher Weise – zum einen wird, um auf die Identitätsdiffusion anzuspielen, das visuelle Mittel des Spiegels eingesetzt.<sup>473</sup> In entsprechender Weise kommt das Motiv des Spiegels bei Benigna Gerisch vor, die auf einen Zusammenhang zwischen Doppelgängerfantasien und Depersonalisation hinweist:

„In depersonalisierten Zuständen reagierte die Patientin mit heftiger Angst, denn sie erlebt sich als fremd und unwirklich, »zersplittert wie ein Spiegel«, der sie selbst nicht mehr zu spiegeln schien.“<sup>474</sup>

Zum anderen wird Nina im Verlauf des Films mit verschiedenen Figuren konfrontiert, von denen eine jede auf besondere Weise als Doppelgänger erscheint. So begegnet Nina zu Beginn einer fremden Passantin, in der sie für einen Moment ihr verrücktes Ebenbild erkennt (Min. 14:36-15:10) (Abb. 49). Des Weiteren spielt die Darstellung der Mutter-Tochter-Beziehung insofern mit dem Motiv des Doppelgängertums als Nina zur idealeren Version der Mutter werden soll. Die Figur der Beth, die von Nina ersetzte ehemalige Schwanenkönigin, ist aufzufassen als Doppelgängerin einer zukünftigen Nina – denn die noch junge Tänzerin wird altern und somit möglicherweise das gleiche Schicksal erleiden müssen. Durch die Konfrontation mit Beth schwant Nina, dass auch sie selbst ersetzbar ist und ihr Ruhm vergänglich (Min. 33:20-34:17). Zudem wird Beth vom Choreografen Thomas Leroy für ihre Destruktivität, ihre Gefährlichkeit bewundert – denn dadurch sei ihr Tanz immer „touching“ und „perfect“ gewesen (Min. 40). Perfektion ist das, was Nina anstrebt – eine Perfektion, die nicht ohne Destruktion zu haben ist. Kurz vor der finalen Aufführung des Stücks *Schwanensee* kommt es zu einer erneuten Begegnung Ninas mit Beth, die nach einem Unfall im Krankenhaus liegt. Nina gibt ihrer Vorgängerin die Dinge zurück, die sie anfangs aus Beths Garderobe entwendet und an sich genommen hatte: ein Paar Ohrstecker, Zigaretten, einen Lippenstift, ein Parfümfläschchen und eine Nagelfeile. Der wütenden Beth erklärt Nina den Diebstahl so:

Nina: I was just trying to be perfect, like you.

Beth: Perfect? I'm not perfect. I'm nothing. Nothing. Nothing! Nothing!

Dies erwidern, attackiert die nicht nur körperlich lädierte Beth mit der Nagelfeile ihr eigenes Gesicht – aber während Nina ihr dabei zusehen muss und sie aufzuhalten versucht, wird Beths Gesicht zu demjenigen Ninas; es ist jetzt das eigene Antlitz, das da vor ihren Augen zerstört wird. Die andere Nina rammt sich bössartig lachend, wiederholt „Nothing!“ rufend und ohne Unterlass die Nagelfeile durch die Haut. Das Blut spritzt, das durchstoßene Fleisch schmatzt

---

<sup>472</sup> Peter Dettmering: Das Doppelgänger-Motiv in psychoanalytischer Sicht und seine Beziehung zum Entfremdungserleben. In: Das „Selbst“ in der Krise. Literaturanalytische Arbeiten 1971-1985. Frankfurt am Main 1986, S. 46.

<sup>473</sup> Vgl. Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

<sup>474</sup> Benigna Gerisch: Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese. Göttingen 2003, S. 169f.

(Min. 78:00-79:31). Als eine weitere Doppelgängerinnenfigur taucht schließlich Lily auf, die das Gegenbild der braven Nina verkörpert. So betrachtet Lily Nina und sich selbst als „blood sisters“ und ihre Nachtclubbekanntschaft bemerkt, wie ähnlich die beiden einander sehen (Min. 59:27-59:36).<sup>475</sup> Lily ist es scheinbar auch, der Nina kurz vor ihrem Auftritt als Schwarzer Schwan eine Spiegelscherbe in den Leib rammt.<sup>476</sup> Dabei verschwimmen allerdings erneut die Realitätsebenen: (Min. 89:14-90:57): Auf die nach ihrem Sturz auf der Bühne aufgelöste Nina wartet in ihrer Garderobe die Zweitbesetzung Lily, sich vor dem Spiegel zum Schwarzen Schwan zurechtmachend. Triumphierend kommentiert Lily: „Must have been pretty humiliating.“ Indem sie Nina mit falschem Mitgefühl vorschlägt, den Part des Schwarzen Schwans für sie zu übernehmen, dreht sie sich zu ihr um – und das Gesicht, in das Nina nun blickt, ist nicht mehr Lilys, sondern ihr eigenes. Daraufhin gehen die beiden Ninas aufeinander los; die Weiße Nina schleudert die Schwarze Nina gegen den Spiegel, sodass er zerbricht, die Gegnerin zu Boden geht und dort inmitten der Scherben für einen Moment wie bewusstlos liegen bleibt. Dann aber reißt die Schwarze Nina die Augen auf und fährt der über sie gebeugten anderen mit beiden Händen an die Gurgel. Sie würgt die Weiße Nina; das Splittern der Scherben ist nicht zu unterscheiden vom Knacken der Knochen. Während die Weiße nur noch röchelt, ruft die Schwarze: „It’s my turn! My turn! My turn!“ Die Weiße Nina aber beginnt nun, sich mehr und mehr zum Schwan zu verwandeln; mit letzter Kraft greift sie nach einer großen Scherbe und stößt diese in den Bauch der noch immer am Boden liegenden Schwarzen Nina. Die Augen der Überlegenen sind inzwischen rot; nun ist sie es, die aus malträtierte Kehle keucht: „It’s my turn!“ In einem Moment scheinbaren Erwachens sieht die Weiße Nina nun, dass es doch Lily ist, die da unter ihr liegt und Blut spuckt. Sie zieht die Scherbe aus deren verwundetem Leib, schluchzt erschüttert angesichts ihrer Tat, während Lily leblos zurücksinkt. Es klopft an der Tür, Nina wird aufgerufen, nun den Part des Schwarzen Schwans zu tanzen. Eilig schleift sie Lilys Leiche in den Toilettenraum, wo Nina einen Moment innehält. Ihr hyperventilierendes Schluchzen wird zu einem tiefen, böartig-lustvollem Stöhnen; die roten Augen blicken entschlossen auf (Abb. 50). Auf der Tonspur wird die letzte Szene eingeleitet; die Fanfaren des vorletzten Aktes *Schwanensees* und letzten Auftritts des Schwarzen Schwans verbinden die Einstellung, die Nina in der Garderobentoilette zeigt mit derjenigen ihres Erscheinens auf der Bühne. Nun *ist* Nina der Schwarze Schwan. Auf das unheimliche Wesen des Doppelgängers weist schon Freud [1919] hin und definiert es als das unbewusste Verdrängte:

---

<sup>475</sup> Auf die Frage, ob die beiden Schwestern seien, antworten Nina und Lily wie aus einem Mund – erstere allerdings mit „No“ und Letztere mit „Yes“ (Min. 59:28).

<sup>476</sup> Wie sich zeigen wird, lebt Lily. Der Angriff auf die als verfolgende Konkurrentin Wahrgenommene hat nur in Ninas Wahnfantasien stattgefunden. Es ist sie selbst, der Nina eine tödliche Wunde zugefügt hat (Min. 94:29-95:51).

„Der Charakter des Unheimlichen kann doch nur daher rühren, daß der Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung ist, die damals allerdings einen freundlicheren Sinn hatte. Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen werden (Heine, *Die Götter im Exil*).“<sup>477</sup>

Die Ausbildung von Doppelgängerfantasien betrachtet Freud als in einer Ich-Störung begründet, die in einer Rückkehr zur Phase des primären Narzissmus bestehe:

„Es handelt sich bei ihnen um ein Rückgreifen auf einzelne Phasen in der Entwicklungsgeschichte des Ich-Gefühls, um eine Regression in Zeiten, da das Ich sich noch nicht scharf von der Außenwelt und vom anderen abgegrenzt hatte. Ich glaube, daß diese Motive den Eindruck des Unheimlichen mitverschulden[.]“<sup>478</sup>

Ursprünglich sei der Doppelgänger eine „Versicherung gegen den Untergang des Ichs“<sup>479</sup>, ein Widerstand gegen die eigene Sterblichkeit, aber

„diese Vorstellungen sind auf dem Boden der uneingeschränkten Selbstliebe entstanden, des primären Narzißmus, welcher das Seelenleben des Kindes wie des Primitiven beherrscht, und mit der Überwindung dieser Phase ändert sich das Vorzeichen des Doppelgängers, aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes.“<sup>480</sup>

Zudem könnten dem Doppelgänger alle anstößigen Inhalte, alle nur in der Fantasie auszulebenden Ich-Strebungen sowie unterdrückte Willensentscheidungen einverleibt werden.<sup>481</sup> Dadurch wird er zu einer zugleich ängstigenden und anziehenden Figur. In entsprechender Weise deutet Gerisch das Doppelgängermotiv im Werk Sylvia Plaths, deren Beschäftigung mit Spiegelbildern und Doppelgängerfiguren „Ausdruck des dissoziierten Selbsterlebens“ zu sein scheine und somit pathologische Dimensionen annehmen könne:

„Die Faszination ist aber dicht gefolgt von dem beherrschenden Gefühl der Ausweglosigkeit, so dass die Selbsttötung als einzige Möglichkeit imaginiert wird, die Unerträglichkeit dieser Dopelexistenz aufzuheben.“<sup>482</sup>

Auch Nina in *BLACK SWAN* steuert scheinbar zwangsläufig auf den Selbstmord zu – als Lösung ihrer gespaltenen Existenz; als Konsequenz der Rückkehr der verdrängten destruktiven Triebe, dank derer sie vor ihrem Tod aber wenigstens die Perfektion des Wahrhaftigen gefühlt hat.

#### 4.5 Danse macabre: Der letzte Tanz

Wie nach Freud die Traumdeutung „die Via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben“<sup>483</sup> ist, so erachtet Nicole Faust den „Trance-Traum-Tanz [als] den Königsweg

---

<sup>477</sup> Sigmund Freud [1919]: Das Unheimliche. In: Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. IV, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 241-274, hier S. 259.

<sup>478</sup> Ebd.

<sup>479</sup> Ebd., S. 258.

<sup>480</sup> Ebd.

<sup>481</sup> Vgl. ebd. S. 259.

<sup>482</sup> Benigna Gerisch: Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese. Göttingen 2003, S. 179.

<sup>483</sup> Sigmund Freud [1900]: Die Traumdeutung, Frankfurt am Main 1961, S. 415.



zum »dark continent« der (weiblichen) Seele<sup>484</sup>. Trance und Ekstase als Zustände erweiterten Bewusstseins können im Tanz erreicht werden.<sup>485</sup> Dem romantischen Ballett des frühen 19. Jahrhunderts, wie schon den archaischen Tanzriten, geht es dabei um eine Rückkehr zur Natur und zur sinnlichen Welt im Gegensatz zu einer vernunftbeherrschten. Mittels abgründiger Themen, die das Geheimnisvolle der menschlichen Natur erkunden, sollen die unwegsamen Bereiche des Unbewussten erschlossen werden.<sup>486</sup> Zentral ist dabei der Prozess der Transformation, durch den der Tanzende in eine „andere »Wirklichkeit«<sup>487</sup> gelangen kann:

„Die Trance zeigt dann den Versuch, sich selbst zu verlieren, um ein vorgestelltes Objekt zu assimilieren.“<sup>488</sup>

Dieses imaginierte Objekt kann – und spätestens hier wird der Bezug zu BLACK SWAN offensichtlich – animalischen Wesens sein:

„Die Tanzekstase wird vielfach als die ursprünglichste aller gestaltenden Kräfte aufgefasst, die alle animalischen Untergründe im Menschen aufreißt, alle Moralschranken einreißt und »in der sich immer neu das Chaos gegen den ordnenden Geist erhebt.«<sup>489</sup>

Im Kulttanz „[ist] der Tänzer [ ] gleichzeitig der Tiergeist“<sup>490</sup>, ebenso, wie die Ballerina Nina sich tanzend in den Schwarzen Schwan verwandelt. Aronofskys Film zeigt eine intrapsychische Transformation und den damit einhergehenden Widerstreit der zwei Seelen in ihrer Brust, die von der sich Transformierenden jedoch so real-körperlich erlebt werden, dass es schließlich zum konkreten Mord beziehungsweise Selbstmord kommt.

„Aber Selbstmord ist auch Mord *durch das* Selbst. Es ist ein Tod, bei dem Mörder und Ermordeter in einer Person vereinigt sind.“<sup>491</sup>

Die Identität von Mordender und Ermordeter wird also auch in BLACK SWAN in der finalen Tanzszene impliziert. Möglich ist dies aus psychoanalytischer Sicht durch eine mit der Trance einhergehende Dissoziation des Bewusstseins:

„Dabei werden verdrängte Ich-Anteile wahrgenommen, die sonst im Hintergrund bleiben. Trance gilt dann als die Aufdeckung dissoziierter Inhalte, um anderen Teilpsychen und Archetypen im Bewusstsein Raum zu geben.“<sup>492</sup>

---

<sup>484</sup> Nicole Faust: Körperwissen in Bewegung. Vom klassischen Ballett zum Ausdruckstanz. Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 8, hrsg. von Peter Marx, Kati Röttger und Friedemann Kreuder, Marburg 2006, S. 105.

<sup>485</sup> „»Ekstase« leitet sich etymologisch aus dem griechischen »ék-stasis« ab und heißt etwas »Aus-sich-heraustreten, Begeisterung, Verzückung«. Die Ekstase strebt, ebenso wie Trance, einen Bruch mit dem in einer bestimmten Kultur als »normal« angesehenen Wachheitszustand an, was als außeralltäglich erfahren wird“ (ebd., S. 37).

<sup>486</sup> Vgl. ebd., S. 82f.

<sup>487</sup> Ebd., S. 42.

<sup>488</sup> Ebd., S. 38.

<sup>489</sup> Ebd., S. 41. Darin zit.: Dorothee Günther: Der Tanz als Bewegungsphänomen: Wesen und Werden. Reinbek bei Hamburg 1962, S. 111.

<sup>490</sup> Ebd., S. 36.

<sup>491</sup> Karl Menninger [1938]: Selbsterstörung. Psychoanalyse des Selbstmords (Titel der Originalausgabe: Man against himself). Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974, S. 37.

<sup>492</sup> Nicole Faust: Körperwissen in Bewegung. Vom klassischen Ballett zum Ausdruckstanz. Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 8, hrsg. von Peter Marx, Kati Röttger und Friedemann Kreuder, Marburg 2006, S. 38.

Im Rahmen der Aufführung des vorletzten Aktes von *Schwanensee*, erfolgt nun Ninas vollständige Verwandlung (Min 90:57-92:49). Während sie glutäugig den Schwarzen Schwan tanzt, zunächst nur als solcher kostümiert, und dann einen Moment hinter den Kulissen auf ihren nächsten Einsatz wartet, wird ihre makellose Haut zur charakteristisch genoppten Haut eines Federviehs. Berauscht betrachtet sie, wie schwarze Härchen und Federn nach und nach ihrem Körper entwachsen (Abb. 51). Zurück auf der Bühne und Pirouetten drehend, werden ihre alabasternen Arme zu schwarzen Schwingen; die weiße Strumpfhose weicht einer organischen schwarzen Beinoberfläche. Nun trägt sie nicht mehr das Kostüm des Schwarzen Schwans, sondern verkörpert ihn ganz real – real zumindest im Sinne der subjektiven, psychischen Realität Ninas. Die Diskrepanz zweier verschiedener Realitätswahrnehmungen zeigt sich ganz konkret in zwei aufeinanderfolgenden, dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip entsprechenden Einstellungen: In der einen Einstellung, gefilmt mit einer frontal zum Publikum und hinter Nina positionierten Kamera, die deren Rückansicht abbildet, gibt Nina sich auf schwarzen Beinen ihrem Applaus hin (Min. 92:48). Es folgt ein Schnitt und dann die Einstellung, frontal zu Nina und aus dem Publikum heraus aufgenommen, die Nina in derselben Körperposition, aber dieses Mal wieder mit weißen Beinen und ohne die mächtigen Flügel zeigt (Min. 92:49). Allerdings: Hinter Nina, an der gemauerten Bühnenwand, zeichnen sich rechts und links von ihr zwei überdimensionale Schatten der Tänzerin ab – und diese Schattenfiguren wiederum tragen anstelle von Armen ausgebreitete Schwingen.

Auf dieses letzte Erscheinen des Schwarzen Schwans folgt der finale Auftritt des Weißen Schwans, der auch den Schluss des Films bildet. Dazwischen geschnitten ist eine erneute kurze, aber entscheidende Szene in Ninas Garderobe: Dort wird sowohl Nina als auch dem Filmzuschauer bewusst, dass Nina sich selbst und nicht Lily mit der Spiegelscherbe verwundet hat (Min. 94:29-95:51). Es gibt keine Leiche, kein Blut auf dem Fußboden, aber eine Scherbe, die Nina tief aus einer blutigen Wunde in ihrem eigenen Bauch zieht. Zunächst fassungslos weinend, scheint Nina schließlich entschlossen, fast glücklich angesichts ihres nun unausweichlichen Todes – denn immerhin ist er bloß die Konsequenz ihrer totalen, destruktiven, aber so sehr ersehnten Perfektion.

Im letzten Akt des Stückes (96:19-99:13) läuft Nina als liebeskranker Weißer Schwan eine Klippe empor, auf eine dahinter strahlende Sonne zu, verweilt dort oben noch für einige schmerzliche Flügelschläge, bereit sich in den (Bühnen-)Tod zu stürzen. Hörbar sickert aus ihrem Bauch heraus Blut durch das weiße Gefieder ihres Kostüms. Die große Wunde, die sich jetzt in ihrer Leibesmitte auftut, zeigt eindeutig: Es war tatsächlich nicht Lily, der Nina mit der Scherbe die tödliche Verletzung zugefügt hat, sondern sie selbst ist im Begriff an ihr (an ihr, der Verletzung – aber auch an ihr, Nina; sie stirbt an sich selbst) zu sterben.

Ninas letzter Blick gilt ihrer Mutter im Publikum, die ihn in einer Mischung aus Stolz auf und Angst um ihre Tochter erwidert (97:40-97:52). Ninas Ausdruck geht dabei von Entsetzen über in Furcht und Verzweiflung, nimmt aber endlich eine ruhige, gefasste Färbung an, die sich dann während ihres Fallens in ein Lächeln wandelt. Der hier inszenierte Abschied zwischen Tochter und Mutter wird orchestriert durch ein Ritardando der Musik und filmisch rhythmisiert durch vier Schnitte (Nina – Mutter – Nina – Mutter – Nina) – beides betont die Intensität dieses letzten Augenkontakts und steigert die Spannung. Dabei lässt sich feststellen, dass die drei Einstellungen vom Gesicht Ninas sich in ihrer Länge steigern (entsprechend der langsamer werdenden Musik), während die letzte der zwei Einstellungen vom Gesicht der Mutter kürzer ist als die erste (Nina/1 Sek. – Mutter/3 Sek. – Nina/3 Sek. – Mutter/2 Sek. – Nina/4 Sek.). Auf diese Weise ergibt sich der Eindruck einer abnehmenden Bindung Ninas an die Mutter im Gegensatz zu einer zunehmenden Fokussierung auf sich selbst und Ausblendung der Objektwelt (die wohl Bedingung ist dafür, sich überhaupt das Leben nehmen zu können). Schließlich, in Zeitlupe und Draufsicht, springt Nina mit lang gestrecktem Körper und erhobenen Armen ab, auf ihrem Gesicht liegt das Lächeln ihres Triumphes im Tod (Abb. 52). Sanft wie die nun träumerische Musik, abgefedert durch die Matratze und die Zeitlupe, landet sie. Ihr Gesicht wird in einer Großaufnahme gezeigt, zu hören ist ihr tiefes Ausatmen. Ganz bewusst scheint sie wahrzunehmen, dass sie in diesem Moment das anmutigste Finale ihres Lebens erfährt: ihren Bühnentod. Das Publikum jubelt und applaudiert, ebenso die anderen Tänzerinnen, die sich um Nina versammeln. Leroy kommt auf sie zugelaufen, ihr zurufend: „They love you! They love you!“ Über sie gebeugt, nennt er Nina nun „my little princess“ – so, wie er vormals Beth zu nennen pflegte. „I always knew you had it in you“, raunt Leroy ihr zu. Lily ist es, die voller Erschrecken der blutigen Wunde Ninas ansichtig wird. Auf Leroy's inständiges Fragen, „What did you do? What did you do?“, antwortet Nina mit auf ihn gerichtetem Blick: „I felt it. Perfect.“ Ihre letzten Worte spricht sie dann frontal zur Kamera gewandt: „It was perfect.“ In ihrem Todestanz hat sie Wahrhaftigkeit und Perfektion gefühlt. Ein schöneres Sterben als ihres kann es nicht geben und in ihrem Tod findet sie Freiheit.

#### 4.5.1 Weibliche Suizidalität: „...and in death finds freedom“

„Devastated, the White Swan leaps off a cliff, killing herself, and in death finds freedom.“<sup>493</sup>

Ausgehend von der Schlusszene des Films BLACK SWAN werden im Folgenden einige psychoanalytische Hypothesen zur Genese der Suizidalität bei Frauen angebracht. Die

---

<sup>493</sup> BLACK SWAN: Min. 09:03-9:15.

Hauptthese, die Benigna Gerisch zu diesem spezifischen Thema aufstellt, deckt sich mit den bisherigen Ergebnissen zur Psychodynamik der Protagonistin<sup>494</sup> und besagt,

„dass die Suizidalität von Frauen häufig Ausdruck eines komplex gestörten, spezifisch weiblichen Entwicklungsprozesses ist, der zu einer misslungenen Separation und Individuation im Sinne einer mangelnden Individuierung führte und im suizidalen Handeln zu bewältigen wie zu lösen versucht wurde.“<sup>495</sup>

Problematisiert wird hier die Mutter-Tochter-Beziehung, die von Gleichgeschlechtlichkeit geprägt ist, sodass es dem Mädchen einerseits leichter falle sich weiblich zu identifizieren, andererseits habe es aus demselben Grund größere Schwierigkeiten, sich aus dieser Primärbeziehung zu lösen. Das grundlegende Dilemma der weiblichen Identitätsgenese ist es somit, sich „die Mutter als Frau zum Vorbild zu nehmen und zugleich etwas Eigenes und Andersartiges zu entwickeln.“<sup>496</sup> In der frühen Mutter-Tochter-Beziehung würden zudem die Grundsteine der späteren gelegt, indem die Gleichgeschlechtlichkeit die unerfüllten Wünsche und unaufgelösten Ängste der Mutter aktualisierte. Diese Wünsche und Ängste würden dann auf die Tochter projiziert, woraus eine hartnäckige Verstrickung von Mutter und Tochter resultiere.<sup>497</sup> Die Doppelgängerfantasie in *BLACK SWAN* tritt insofern in mehrfacher Form auf<sup>498</sup>: Ganz offensichtlich wird sie in der Szene, in der Nina auf dem Nachhauseweg in einer Unterführung ihrem Ebenbild – bloß trägt dieses das Haar offen anstatt akkurat zurückgebunden und ist in Schwarz gekleidet, ganz im Gegensatz zu Nina in ihrem blassrosafarbenem Mantel und mit dem weißen fedrigen Schal um den Schwanenhals – zu begegnen meint (Min. 14:36-15:10). Hier erscheint zum ersten Mal eine Vorbotin des „evil twin“ (wie der Choreograph ihn nennt; Min. 26-27), des *Black Swan*. Eine Variation des Doppelgängermotivs ist in der Beziehung zwischen Erica und Nina erkennbar – und zwar in der von Gerisch beschriebenen Weise,

„dass die Tochter durch narzisstische Identifikationen der Mutter einen idealen Selbstaspekt verkörpert im Sinne des Wunsches, die Tochter möge so ideal sein, wie die Mutter es nie war [...]. Die Möglichkeit, die Tochter mithin wie einen Doppelgänger des mütterlichen Selbst zu erleben, sich durch diese einen realen seelenverwandten Zwilling zu erschaffen, liegt durch das Primat der Gleichheit von Mutter und Tochter sehr nahe. In der Tochter als Doppelgänger können sowohl die eigenen unerfüllten Idealvorstellungen als auch die abgewehrten destruktiven Anteile untergebracht sowie ein Phantasma der Unsterblichkeit konkretisiert werden.“<sup>499</sup>

Mit dem Zusammenhang zwischen Suizidalität und Doppelgängerfantasien befasst Gerisch sich ausführlich und deutet den Doppelgänger dabei als „Repräsentant[en] der abgespaltenen Affekte“.<sup>500</sup> Als bedrohlich und vernichtend werde er erlebt aufgrund der auf ihn projizierten

---

<sup>494</sup> Vgl. Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

<sup>495</sup> Benigna Gerisch: *Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese*. Göttingen 2003, S. 12.

<sup>496</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>497</sup> Vgl. ebd., S. 31.

<sup>498</sup> Vgl. Kapitel 4.4.1 dieser Arbeit.

<sup>499</sup> Benigna Gerisch: *Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese*. Göttingen 2003, S. 42.

<sup>500</sup> Ebd., S. 181.

Destruktivität, die sich verkörpert durch ihn aus der Verdrängung erhebt. Der Suizid erscheint dann als Befreiung aus einem unerträglichen Zustand der Selbstspaltung:

„Nach außen hin dominierte ein angepasster, fügsamer, aggressionsgehemmter, harmonieliebender, unterwürfiger Selbstanteil, der als »typisch weiblich« [...] imponierte. Im abgespaltenen Selbstanteil versammelten sich die unbewusst gebliebene, archaische Aggressivität und Destruktivität, die externalisiert bzw. projiziert wurden: auf den Körper als Repräsentation des »bösen« mütterlichen Introjekts[.]“<sup>501</sup>

Im suizidalen Akt werde also nicht der eigene Körper zerstört, sondern derjenige der Mutter.<sup>502</sup> Die Konflikte um Separation, Individuation, Aggression werden auf dem Körper ausgetragen und kulminieren – oder werden gelöst – im Selbstmord.<sup>503</sup> Sterben soll dabei vor allem das „falsche[ ] Selbst“:

„Das Rätsel der weiblichen Suizidneigung offenbart aber noch einen anderen Aspekt als den Mord am introjierten Objekt [...].[...] die Mutter als Repräsentation idealisierter Anforderungen nach einer an die Tochter delegierten Karriere [ist] Ziel des Angriffs. In Abwandlung der Suizidtheorie Freuds ließe sich nun folgern, dass der Hass und Tötungswunsch nicht allein dem mütterlichen Introjekt, sondern der *durch das Objekt ausgelösten Deformation*, metaphorisch: dem falschen Selbst, galt.“<sup>504</sup>

Der Tod erfährt hier eine Umwertung, wird zum Zufluchtsort; der Selbstmord wird fantasiert „als eine wiederbelebende Selbstbehauptung im Tod gegen die Selbstentfremdung und Fremdbestimmtheit im Leben“.<sup>505</sup> Der Todeswunsch imponiert Gerisch als „Ausdruck eines weiblichen schöpferischen Selbstentwurfs“ und verspreche eine „individuierte weibliche Identität“ hervorzubringen, die im mit der Mutter verknoteten Leben nicht habe entstehen können.<sup>506</sup> Schon die berühmte Patientin Carl Gustav Jungs und spätere Psychoanalytikerin Sabina Spielrein [1912] versteht in ihrer Theorie des Todestriebs „die Destruktion als Ursache des Werdens“ – „denn keine Veränderung kann ohne Vernichtung des alten Zustandes vor sich gehen“.<sup>507</sup> In der romantisch verklärten Todessehnsucht werde das *schöne* Sterben sogar zu einer Kunst stilisiert<sup>508</sup> – und so geschieht es auch in BLACK SWAN: Der sterbende Schwan wird zum Inbegriff von Perfektion und weiblicher Schönheit. Nina ist mit Leib und Seele zum Schwan geworden – und kann nach dem letzten Akt, noch auf der Bühne sterbend, endlich sagen: „I felt it. Perfect. It was perfect.“ Ihr Tod erscheint als bereitwillig gezahlter Preis für wahrhaftiges Fühlen (Min. 99:13).

---

<sup>501</sup> Benigna Gerisch: Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese. Göttingen 2003, S. 261.

<sup>502</sup> Vgl. ebd., S. 187.

<sup>503</sup> Vgl. ebd., S. 182.

<sup>504</sup> Ebd., S. 210.

<sup>505</sup> Ebd., S. 212.

Vgl. auch: Elisabeth Bronfen: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne. In: Renate Berger und Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln 1987, S. 87-115.

Vgl. auch: Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.

<sup>506</sup> Vgl. Benigna Gerisch: Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese. Göttingen 2003, S. 211.

<sup>507</sup> Sabina Spielrein [1912]: Die Destruktion als Ursache des Werdens. In: Sabina Spielrein: Sämtliche Schriften. Mit einem Vorwort versehene Neuauflage. Gießen 2002, S. 98-143, hier S. 128.

<sup>508</sup> Gerisch verweist hier auf Sylvia Plaths Proklamation „Sterben ist eine Kunst und ich kann es besonders schön“ (Vgl. Benigna Gerisch: Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese. Göttingen 2003, S. 211).

## 5. Geschundene Haut und groteske Körper

„Die Haut ist fragil und Grenze. Aber ihr Sinn ist es nicht, Abgrenzung gegen die Umwelt zu sein; sie ist vor allem eine Fläche, auf der sich das Innere offenbart.“<sup>509</sup>

Die Haut ist sowohl in *THE WRESTLER* als auch in *BLACK SWAN* omnipräsent und erfüllt als einziges sichtbares Organ des menschlichen Körpers die Funktion einer Synekdoche, oder genauer, eines *Pars pro toto*: Sie repräsentiert das verborgene Körperinnere und damit auch – als Metapher verstanden – die sinnlich nicht erfassbare Psyche des Menschen. Auf der Hautoberfläche schreiben sich Spuren, Makel, Male, Narben ein, Krankheits- und Lebenszeichen:

„Gerade in dermatologischen und psychoanalytischen Zusammenhängen gelten die auf der Hautoberfläche sichtbaren und wahrnehmbaren Veränderungen zudem als Indices für Vorgänge und Veränderungen im Inneren des Körpers. Die Haut vermittelt zwischen den unsichtbaren (pathologischen) Vorgängen in der Körperinnen- und der Außenwelt. Als Fläche ist die Haut somit zeichenhaft oder, anders formuliert, semantisch codiert.“<sup>510</sup>

Narben wie diejenige, die Randy in *THE WRESTLER* nach seiner Herzoperation auf der Brust trägt, zeugen zugleich von Stärke und Verletzlichkeit: Wer eine Narbe davongetragen hat, ist ein Überlebender ebenso wie ein Verwundeter. Mit ihren Angriffen auf die Körperoberfläche der Protagonisten torpedieren die beiden Filme Aronofskys das in der westlichen Kultur propagierte Idealbild einer glatten und makellosen Haut. Damit entsprechen der Wrestler und die Ballerina dem grotesken Körper, den Bachtin in Abgrenzung zum Idealkörper theoretisiert. Während das Groteske als „Stachel des Fremden“<sup>511</sup> erscheint und die „entfremdete Welt“<sup>512</sup> repräsentiert, wird der Idealkörper als fertig, streng begrenzt, nach außen verschlossen und von außen gezeigt, als unvermischt und individuell ausdrucksvoll definiert:

„Alles, was absteht und vom Körper ausgeschieden wird, alle deutlichen Ausbuchtungen, Auswüchse und Verzweigungen, d.h. all das, womit der Körper über seine Grenzen hinausgeht und wo ein anderer Körper anfängt, wird abgetrennt, beseitigt, verdeckt und gemildert. Ebenso werden alle ins Körperinnere führenden Öffnungen geschlossen. Zugrunde liegt diesem Motiv die individuelle und streng abgegrenzte Körpermasse, die undurchdringliche und glatte Fassade des Körpers. Die glatte Oberfläche, die Körperebene erlangt zentrale Bedeutung als Grenze des mit anderen Körpern und der Welt nicht verschmelzenden Individuums.“<sup>513</sup>

Die versehrte Haut hat insofern eine dem Tiermensch äquivalente Wirkung, als beide grenzüberschreitend erscheinen. So, wie aus Ninas menschlichem Körper nach und nach animalische Merkmale herausbrechen, verbinden sich in ihnen wie auch in Randys Hautwunden Inneres und Äußeres miteinander:

---

<sup>509</sup> Barbara Duden: *Geschichten unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*. Stuttgart 1987, S. 144.

<sup>510</sup> Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld 2008, S. 324.

<sup>511</sup> Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main 1990.

<sup>512</sup> Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdruck der Ausgabe von 1957, Tübingen 2004, S. 198.

<sup>513</sup> Michail Bachtin [1940]: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg. und mit einem Vorwort von Renate Lachmann, Frankfurt am Main 1987, S. 361.

„Das Innere des Körpers tritt nach außen. In dem Moment, in dem die unter oder hinter der Haut geborgenen Körpersubstanzen in den den Körper umgebenden Außenraum einsickern oder eintreten, erscheinen sie an einem ihnen nicht zugewiesenen Ort. Sie überschreiten eine Demarkationslinie und destabilisieren somit das räumlich differenzierte System, in dem der Körper vorgestellt wird. In dem Moment, wo Körperflüssigkeiten aus dem Inneren austreten, gelten sie meist als unreinlich oder gar ekelhaft. Dies gilt in besonderem Maß für das Austreten von Flüssigkeiten infolge von Verletzung oder Krankheit.“<sup>514</sup>

Damit entsprechen beide Erscheinungen, die verletzte Haut und der Tiermensch, im weitesten Sinne dem Kristevaschen Abjekt. In Gestalt des Formverlusts, der Grenzüberschreitung oder des Austretens von Körperinnerem ist es als „existenzielle Bedrohung“ zu betrachten.<sup>515</sup>

„Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. [...] It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.“<sup>516</sup>

In beiden Filmen sind zudem Elemente des Grotesken enthalten, denn groteske Kunst „operiert mit Strategien des Dekomponierens, Fragmentierens, Mutierens, des Dis- und Rememberings.“<sup>517</sup> In *BLACK SWAN* ist dabei die Hybridisierung der Protagonistin zentral, die nicht nur auf körperlich-materieller Ebene stattfindet, sondern auch

„innerhalb der Emotionen, die von schockartigem Erkennen oder lustvollem Gruseln bis hin zu Unverständnis, Angst und Entsetzen reichen. Dabei ist wichtig, dass sich das als fremd Erlebte immer noch an eine gewohnte Um-Welt ankoppeln kann, andernfalls wird der groteske Effekt nicht erzielt.“<sup>518</sup>

Als „Grotesktänzer“ kann Randy betrachtet werden – womit er umso mehr als Ninas *ugly twin* erscheint. Gerade der Wrestler repräsentiert also das Groteske, wie Rosenkranz es definiert: als eine auf Bewegung oder, ganz konkret, auf den Tanz bezogene Qualität:

„Schönes versus Hässliches vermitteln sich bei Rosenkranz nicht nur über Bildlichkeit, sondern gerade auch über die Bewegung, die schön zu nennen sei, wenn sie sich in harmonischen Schwüngen ergehe und nach den Gesetzen der »Eurhythmie« richte. Das Groteske in seiner stärksten Ausprägung sieht er infolgedessen bei den sogenannten »Grotesktänzer[n]« verwirklicht, die sich in wundersamen »Verrenkungen« und Sprüngen ausdrücken.“<sup>519</sup>

## 5.1 Die körperlichen Transformationen der Schauspieler

Mickey Rourke verkörpert den abgewrackten Kämpfer Randy „The Ram“ Robinson im wahrsten Sinne des Wortes. Der Schauspieler, sein Leib, ist gezeichnet von Tätowierungen und Exzessen, in seinem Gesicht sind die Spuren von Boxkämpfen und plastischer Chirurgie unübersehbar. Nahezu schmerzhaft ist auch der Anblick des abgemagerten Körpers Natalie Portmans. Für ihre Filmrolle der psychisch wie physisch zerrütteten Balletttänzerin hat

<sup>514</sup> Catherine Shelton: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld 2008, S. 327f.

<sup>515</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>516</sup> Julia Kristeva [1980]: Powers of Horror: An Essay on Abjection. Aus dem Frz. übersetzt von Leon S. Roudiez. New York 1982, S. 4.

<sup>517</sup> Susanne Foellmer: Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz. TanzScripte, Bd. 18, hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein, Bielefeld 2009, S. 97.

<sup>518</sup> Ebd., S. 84.

<sup>519</sup> Ebd., S. 82f.

Vgl. Karl Rosenkranz [1853]: Ästhetik des Hässlichen. Leipzig 1996, S. 21f. und S. 181f.

Portman das ohnehin schon ans Pathologische grenzende Körperideal einer Hollywoodschauspielerin noch über- beziehungsweise unterschritten. Was für den Schauspieler grundsätzlich gilt, wird in Aronofskys Filmen besonders deutlich, nämlich dass „seine individuelle Physis, seine leibliche Präsenz die Bedingung der Möglichkeit für die Entstehung einer dramatischen Figur, für ihre Verkörperung“ ist.<sup>520</sup> Der Körper des Schauspielers ist die Attraktion eines jeden Films – und je abnormer im positiven wie negativen Sinne dieser Körper erscheint, desto größer ist sein Schauwert. *THE WRESTLER* und *BLACK SWAN* präsentieren Extremkörper und beziehen nicht zuletzt daraus ihre Intensität – denn wie Kracauer feststellt, ist der Filmschauspieler abhängig von seinem körperlichen Aussehen, da die Kamera „die delikaten Wechselwirkungen zwischen physischen und psychischen Beschaffenheiten, äußeren Bewegungen und inneren Veränderungen“ enthülle.<sup>521</sup> Daher, so Kracauer, entschieden Filmemacher sich meist für Mimen,

„deren physische Erscheinung, wie sie sich auf der Leinwand darstellt, zur Handlung paßt – wobei es sich versteht, daß ihr Äußeres bis zu einem gewissen Grade symptomatisch für ihr Wesen, ihre ganze Seinsweise ist.“<sup>522</sup>

Sowohl Mickey Rourke als auch Natalie Portman sind als Hollywoodstars einzuordnen und werden dementsprechend mit einem bestimmten Image verbunden. Der Begriff des Images deutet darauf hin,

„daß der Schauspieler im Grunde auch nur eine textuelle Realität ist und keine Existenz außerhalb des Films oder der Filme hat. Denn das Bild des Darstellers verweist nicht auf die *reale Person* des Darstellers (auch wenn damit die *reale Existenz* des Schauspielers verbürgt wird), sondern sein Abbild verweist auf andere filmische Darstellungen desselben Darstellers. Diese *Intertextualität*<sup>523</sup> konstruiert und konstituiert den imaginären Referenten und die mythische Gestalt des Darstellers.“<sup>524</sup>

Was das in Bezug auf ihr Schauspiel impliziert, lässt sich in Anlehnung an Kracauer diskutieren:

„Der typische Hollywood-Star ähnelt dem Laienschauspieler insofern, als er einen stehenden Charakter spielt, der mit seinem eigenen übereinstimmt oder zumindest aus ihm entwickelt wird [...]. Wie bei jeder der Realität entnommenen Figur auf der Leinwand weist sein Auftreten in einem Film über den Film hinaus. Er wirkt auf das Publikum nicht nur, weil ihm diese oder jene Rolle besonders liegt, sondern weil er eine spezielle Art von Person ist oder zu sein scheint – eine Person, die unabhängig von jeder von ihm gespielten Rolle außerhalb des Kinos in einer Welt existiert, welche das Publikum für die Wirklichkeit hält oder doch in seinen Wunschträumen an deren Stelle setzt. Der Hollywood-Star zwingt seine reale oder stilisierte

---

<sup>520</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte: Verkörperung / Embodiment: Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (Hg.): Verkörperung. Tübingen / Basel 2001, S. 11-25, hier S. 4.

<sup>521</sup> Vgl. Siegfried Kracauer [1960]: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [Titel der Originalausgabe: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: Siegfried Kracauer: Schriften. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973, S. 138.

<sup>522</sup> Ebd.

<sup>523</sup> Intertextualität, ein der Literaturwissenschaft entlehntes Prinzip, meint in diesem Kontext, dass die Filmfigur auch von Merkmalen von Figuren geprägt wird, die dieser Darsteller in vorigen Filmen verkörpert hat (und nicht nur von den aktuellen „körperlich-ikonischen Merkmalen des Darstellers“) (Vgl. Dominique Blüher: Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur – André Gardies, Marc Vernet, Nicole Brenez. In: Heinz B. Heller / Karl Prümm / Birgit Peulings (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 7, Marburg 1999, S. 61-70, hier S. 66).

<sup>524</sup> Ebd., S. 64.



physische Erscheinung, wie sie sich auf der Leinwand darstellt, und all das, was diese Erscheinung einbeschließt und mitbedeutet, jeder der von ihm geschaffenen Rollen auf.“<sup>525</sup>

Oft werden besonders jene Darbietungen geehrt, mit denen ein Star entweder gegen oder auf sein Image anspielt, es also erfüllt und ihm zugleich neue Facetten abringt. Zumindest teilweise ließe sich so die Wertschätzung erklären, die Portman und Rourke für ihre jeweilige Performance entgegengebracht wurde. Den anderen Teil der Erklärung liefert der enorme körperliche Einsatz, den beide Schauspieler für ihre Rolle geleistet haben. Denn in einer durch Entmaterialisierung und Virtualität zunehmend zersetzten Welt verschaffen konkrete leibliche Opfer Momente der Wahrhaftigkeit. Dass nur bestimmte Schauspieler zu Stars auserkoren werden, scheint in einer Art Aura begründet zu sein:

„Offenbar ist etwas am Gang des Stars, seiner Gesichtsform, seiner Art zu reagieren und zu sprechen, was die Massen der Kinobesucher so unwiderstehlich anzieht, daß sie ihn immer wieder sehen wollen, oft für eine beträchtliche Zeit. Es ist logisch, daß seine Rollen dem Star auf den Leib zugeschnitten werden. Der Zauber, den er auf das Publikum ausübt, kann nur so erklärt werden, daß seine Erscheinung auf der Leinwand Kollektiv-Sehnsüchte des Augenblicks befriedigt – Sehnsüchte, die irgendwie mit den Lebensformen in Verbindung stehen, welche er darstellt oder suggeriert.“<sup>526</sup>

Diese Aura besteht im Wesentlichen aus dem Unsagbaren; sie bedeutet die „*Rettung des Nichtsprachlichen*“ und „*Bewahrung des Rätselhaften*“.<sup>527</sup> Weniger rätselhaft als vielmehr ganz konkret erscheint der Körper gerade im jüngeren Hollywoodkino. Hier ist der Schauspielerkörper zunehmend zum formbaren, manipulierbaren Arbeitsmaterial geworden.<sup>528</sup> So, wie Robert De Niro für seine Darstellung des Boxers Jake La Motta in *RAGING BULL* (USA 1980; Regie: Martin Scorsese) sein Äußeres mehrfachen Transformationen unterzogen hat, haben auch Portman und Rourke für Aronofskys Filme vollen Körpereinsatz gezeigt:

„[Rourke] soon learned wrestling required a discipline and dedication that he had never expected. Those were qualities Mickey needed as well in order to pump up his body for the part. To acquire the physique of a wrestler, he had to gain 35 lb of muscle and achieved it by twice-daily workouts with an Israeli ex-cage

---

<sup>525</sup> Siegfried Kracauer [1960]: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [Titel der Originalausgabe: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: Siegfried Kracauer: *Schriften*. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973, S. 143.

<sup>526</sup> Ebd.

<sup>527</sup> Knut Hickethier: *Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zu einer Theorie des medialen Schauspielens*. In: Heinz B. Heller / Karl Prümm / Birgit Peulings (Hg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. *Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft*, Bd. 7, Marburg 1999, S. 9-30, hier S. 29.

<sup>528</sup> Robert De Niro hat für Scorseses *RAGING BULL* (USA 1980) beeindruckendes *Method Acting* praktiziert, indem er seinen zunächst zu dem eines Boxers trainierten Körper durch eine Zunahme von 27 Kilogramm in den des später übergewichtigen Jake La Motta transformierte. Jahrzehnte bevor Charlize Theron mit ihrer Rolle in *MONSTER* (USA/D 2003; Regie: Patty Jenkins) den inzwischen für Schauspieler fast obligatorischen Mut zur Hässlichkeit bzw. zur Gewichtszunahme oder -abnahme (vgl. *THE MACHINIST* [E/USA 2004; Regie: Brad Anderson], *THE FIGHTER* [USA 2010; Regie: David O. Russell], *BLACK SWAN*) bewies und bei den *Academy Awards* für ihre Darstellung geehrt wurde, hat De Niro sich mit seiner Leistung einen *Oscar* verdient, denn: „De Niro, always a powerful actor, offers all the ugliness and violence that the real La Motta apparently exuded like a body odor, and it permeates everything.“ (Joe Pollack: *Raging Bull*. *St. Louis Post-Dispatch*, 20.02.1981. Zit. nach: Kevin J. Hayes (Hg.): *Martin Scoreses's RAGING BULL*. Cambridge 2005, S. 143-145, hier S. 145.)

fighter, including lots of weightlifting, and eating seven meals a day. [...] The actor quickly learned that while much that happens in the sport might be staged, the pain is only too real.”<sup>529</sup>

Geblutet hat Rourke für seine Rolle als The Ram nicht nur im übertragenen Sinne des Wortes:

„Darren [Aronofsky] had told Mickey about »gigging« – a trick of the trade which sees wrestlers hide a bit of razorblade in the tape covering their wrists and sneakily pull it out at the key moment in the bout to cut themselves on the face so the blood will flow into their eyes and give the audience a dramatic spectacle. Aronofsky had told the star he would want him to gig in the film – and Mickey had been nervously waiting for the moment for months. When it came to shoot the scene, Darren told him he really didn’t have to do it – but Mickey replied, »Fuck that, I’m cutting myself,« and anyone who watches the film can see the results.”<sup>530</sup>

## 5.2 Das Körperkino Darren Aronofskys

„Darren Aronofsky versteht vom erbarmungslosen Einsatz des eigenen Körpers und von Selbstverletzung einiges, wenn man an seinen letzten Film, »The Wrestler«, denkt und natürlich auch an seinen Drogenfilm »Requiem for a Dream«. Man könnte sagen, er ist verrückt danach, extreme Körperobsessionen auszuleuchten, ganz gleich, ob ihr Ziel die hohe oder niedere Kunst oder auch nur der Rausch ist, der mit den Künsten die Entgrenzung teilt, auf die jede Arbeit am Leib hinausläuft.“<sup>531</sup>

Im Wrestling wie in der Drogensucht ist das selbstzerstörerische Moment unmittelbar ersichtlich, doch auch „die dunkle Seite der Ballettwelt mit ihren Kindfrauen in Tutus“<sup>532</sup> lässt sich vor einem Regisseur wie Aronofsky nicht verbergen:

„Aronofsky rückt seinen Figuren immer auf die Haut, die Kamera, die ihnen sozusagen im Nacken sitzt, ist sein Markenzeichen. Nina [in BLACK SWAN; D.B.] kann keinen Schritt tun, ohne dass die Kamera sie verfolgte. Wir teilen also ihren mitunter verzerrten Blick auf die Welt und die Ereignisse, sehen, was sie im Spiegel sieht, haben ihre Visionen und Albträume. Aus ihrer Perspektive, die nah ist und unterwürfig, wölbt sich die Mutter mit im Fischauge verbreiterten Zügen über sie wie eine Hexe, reckt sich Vincent Cassel phallisch neben ihr, um den Tanz zu beginnen, oder starrt sie ihr eigenes Spiegelbild in der Subway drohend an.“<sup>533</sup>

Die ursprüngliche Idee Aronofsky war es gewesen, die Welten des Wrestling und des Balletts in einem Film zusammenzubringen.<sup>534</sup> Nun sind daraus zwei Filme geworden, die aber als Diptychon betrachtet werden können. Beide Werke handeln nicht zuletzt vom menschlichen Körper, und sie verweisen auch auf den

„Kummer über den unvollkommenen eigenen Körper: (a) dessen unaufhaltsamen Verfall, (b) dessen Abweichung vom schönen Idealbild, das die Gesellschaft einem aufdrängt, (c) dessen aufmüpfige Selbstherrlichkeit, da er oft nicht so will, wie wir wohl wollen, zumal der hungernde, dürstende, sexuell beherrschende Körper: der Tyrann der Appetite.“<sup>535</sup>

---

<sup>529</sup> Sandro Monetti: Mickey Rourke. Wrestling with Demons. London 2009, S. 151.

<sup>530</sup> Ebd., S. 154f.

<sup>531</sup> Verena Lueken: Der Wahn vom Schwan: „Black Swan“ (*faz.net*; 19.01.2011). URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-der-wahn-vom-schwan-black-swan-1105193.html>; zuletzt abgerufen am 08.10.2011.

<sup>532</sup> Ebd.

<sup>533</sup> Ebd.

<sup>534</sup> Ein Film, der das Boxen und das Ballett in sich vereint, ist BILLY ELLIOT (UK / F 2000) von Stephen Daldry: „D’un côté, un sport viril pour les mecs, les vrais, de l’autre, une activité plus féminine“ (Philippe Durant: La boxe au cinéma. Mit einem Vorwort von Jean-Claude Bouttier. Chatou 2004, S. 221).

<sup>535</sup> Thomas Koebner: In der Haut der anderen. Männer als Frauen – Frauen als Männer. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 179-192, hier S. 179.

Der ästhetische Genuss, der aus Aronofskys Darstellungen des Abstoßenden, des Hässlichen, des Leidens zu gewinnen ist, lässt sich mehrfach begründen. Zum einen scheint es eine dem Menschen eigene „innere Gier nach Grausamkeit“ zu geben.<sup>536</sup> Zum anderen erfüllen Aronofskys Filme letztlich die grundlegenden Kriterien von Schönheit, auch wenn sie sich dem Wagnis widmen, kreatürliches Leiden darzustellen:

„Kann ein Objekt, das etwas Hässliches darstellt, schön sein [und] ästhetische Eigenschaften haben? Ein erfolgreiches Bild bedingt immer die optimale Balance von Form, Struktur, Farbgestaltung und der Darstellung des Themas – alles Faktoren, die dazu beitragen, Schönheit zu schaffen.“<sup>537</sup>

Georges Bataille hingegen geht es nicht um eine Ausgewogenheit der hässlichen und schönen Elemente innerhalb eines Werkes. Seinem Konzept der Überschreitung zufolge ergibt sich ästhetischer Genuss vielmehr dann, wenn die Fallhöhe zwischen dem Schönen und dem Hässlichen größtmöglich ist. Exemplarisch ist dafür wiederum der Kontrast zwischen Menschlichem und Animalischem:

„Die Schönheit, die in ihrer Vollendung das Animalische ausschließt, wird so leidenschaftlich begehrt, weil gerade sie durch den Besitz in animalischer Weise beschmutzt wird. Man verlangt nach ihr, um sie zu besudeln; nicht ihretwegen, sondern um jenes Geschmacks der Freude willen, der in der Gewißheit liegt, sie zu entweihen. Bei der Opferung wurde das Opfer so ausgewählt, daß seine Vollkommenheit die Grausamkeit des Todes erst recht fühlbar machte. Die menschliche Schönheit bringt in die Vereinigung der Körper den Kontrast der reinsten Menschlichkeit und des abscheulich animalischen Charakters der Organe hinein. [...] Die Schönheit ist in erster Linie deshalb wichtig, weil die Häßlichkeit nicht beschmutzt werden kann und weil das Wesen der Erotik die Beschmutzung ist. Die Menschlichkeit, das Kennzeichen des Verbots, wird in der Erotik überschritten. Sie wird überschritten, entweiht, beschmutzt. Je größer die Schönheit, desto tiefer die Beschmutzung.“<sup>538</sup>

Und je tiefer die Beschmutzung, so lässt sich ergänzen, desto größer die ästhetische Lust. Schönheit also erlaubt nur dann die Erfahrung von Intensität, so ergibt es sich aus Batailles Theorie, wenn sie zerstört und damit zugleich das „Verbot des Animalischen“<sup>539</sup> verletzt wird. Ein anderer Regisseur neben Aronofsky, der dies erkannt hat und dementsprechend die Schönheit des Abstoßenden zelebriert, ist David Cronenberg:

„There’s true beauty in some things that others find repulsive.“<sup>540</sup>

Als “literalist of the body” räumt Cronenberg körperlichen Ausnahmezuständen eine eigenständige Position ein, die sich nicht darin erschöpft, im Sinne psychoanalytisch deutbarer Symptome bloß auf etwas tiefer Liegendes zu verweisen:

„The body is the site of the most violent alterations and of the most intense affects. It is continually subjugated and remade, and in this process it experiences extremities of pleasure, pain, and horror. [...] New arrangements of the flesh break down traditional binary oppositions between mind and matter, image and object, self and other, inside and outside, male and female, nature and culture, human and inhuman, organic and mechanical. [...] But the most important binary opposition that collapses in Cronenberg’s films is that

<sup>536</sup> Vgl. Els van der Plas: Schönheit ist ein Grundbedürfnis. In: Lydia Haustein / Petra Stegmann (Hg.): Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur. Göttingen 2006, S. 53-65, hier S. 62.

<sup>537</sup> Ebd., S. 60.

<sup>538</sup> Georges Bataille: Die Erotik. München 1994, S. 140. Zit. nach: Stephan May: Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms. Bielefeld 2004, S. 234.

<sup>539</sup> Winfried Menninghaus [1999]: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 2002, S. 490.

<sup>540</sup> David Cronenberg, in: Chris Rodley (Hg.): Cronenberg on Cronenberg. London 1992, S. 66.

between mind and body, or thought and matter. Psychological and physiological processes occur simultaneously, and neither can be said to be the cause or ground of the other.”<sup>541</sup>

In Aronofskys *THE WRESTLER* und *BLACK SWAN* werden die Körper auf der Leinwand für den Zuschauer dadurch intensiv erfahrbar, dass es Körper sind, die sich erbrechen, die weinen, schwitzen, bluten.<sup>542</sup>

## **6. Schlusswort**

Blut. Schweiß. Tränen. Das sind die konkret-substanziellen und zugleich symbolischen Bindeglieder zwischen *THE WRESTLER* und *BLACK SWAN*. In beiden Filmen steht weniger der schöne als vielmehr der markierte Körper im ästhetischen Zentrum. Der leidende Leib wird zum Schaustück, sein Bühnentod zum nicht mehr zu steigernden Höhepunkt. In diesen Filmen Aronofskys wird der Körper als der Ort sicht- und fühlbar, an dem Außen und Innen konvergieren. Zugleich treffen damit das Schöne und das Hässliche aufeinander und verbinden sich zu einem ästhetischen Eindruck, der über den reinen Genuss des Heilen und Perfekten hinausgeht. Vielmehr vermitteln die eine allzu unversehrte Haut durchbrechenden repulsiven Innereien – im konkreten wie auch im übertragenen Sinne – eine Ahnung von der Tiefe des Körpers. Dieses Ergebnis kann festgehalten werden für die Betrachtung jeglicher Formen von Oberflächen, sei es eine Körperoberfläche oder aber die Oberfläche eines Filmes. Liebe. Schmerz. Ruhm. Das sind die miteinander verwobenen Kernkonflikte, mit denen die Protagonisten zu kämpfen haben. Gerade der Schmerz als körperliche wie psychische Erfahrung vermag in seiner ästhetischen filmischen Inszenierung ein intensives Rezeptionserlebnis zu provozieren. Er ist, so lässt sich resümieren, zum einen der für den Ruhm zu zahlende Preis. Zum anderen aber – und dies ist das interessantere Ergebnis – werden Schmerzen aktiv aufgesucht, um das eigene Überleben zu sichern, sich des Lebendigseins zu versichern und schließlich um schmerzhaft schön zu sterben. Was den Aspekt der Liebe, der Objektbeziehungen, betrifft und damit auch die Bedeutung des Vaters – ein Thema, das in einer weitergehenden, noch stärker psychoanalytisch orientierten Analyse sicherlich besser aufgehoben ist –, stehen beide Filme in einem komplementären Verhältnis zueinander. Randy Robinson ist für seine Tochter der fehlende Vater – und Nina Sayers ist eine Tochter, deren Vater fehlt. *THE WRESTLER* und *BLACK SWAN* erzählen also auch die Geschichte eines tochterlosen Vaters und die Geschichte einer vaterlosen Tochter. Die Figur

---

<sup>541</sup> Steven Shaviro: *The Cinematic Body. Theory out of Bounds*. Hrsg. von Sandra Buckley, Brian Massumi und Michael Hardt, Bd. 2, Minneapolis / London 1993, S. 129f.

<sup>542</sup> Ninas Erbrechen ist dreimal zu hören (Min. 14:18 / 70:44 / 80:15); Randy ist im Umkleideraum dabei zu sehen, wie er sich übergibt (und im nächsten Augenblick mit einem Herzinfarkt zusammenbricht (Min. 33:33).

der Mutter in BLACK SWAN trägt wesentlich zu den Horrorelementen des Films bei, während Randy in THE WRESTLER durch seine Vaterrolle umso mehr zu einer dramatisch-tragischen Figur wird. Nina steht gewissermaßen in einem Konflikt zwischen den Instanzen ihrer Psyche, zwischen ihrem Es, dessen Triebe repräsentiert und hervorgehoben werden durch den Choreographen Leroy und durch Lily, und ihrem strengen, fast sadistischen Über-Ich, das sich als Niederschlag des introjizierten mütterlichen Objekts betrachten lässt. Auch wenn BLACK SWAN und THE WRESTLER also die Beziehungsproblematik zwischen Tochter und Mutter bzw. Tochter und Vater thematisieren, bleibt der Hauptkonflikt jeweils ein innerpsychischer – und was Leroy seiner Schwanenkönigin vor ihrem finalen Auftritt nahe legt, gilt vielleicht ebenso für Randy:

„The only person standing in your way is you. It’s time to let her go. Lose yourself.“<sup>543</sup>

Für die Protagonisten beider Filme scheint dieses Sich-gehen-Lassen, Sich-selbst-Verlieren nur in einer Form der Hingabe möglich, die so exzessiv ist, dass sie nur im Freitod enden kann – wobei sich bei der Verwendung dieses Begriffs immer die Frage stellt, wie frei ein Mensch wirklich gewesen ist, der keinen anderen Weg als die Tötung durch eigene Hand sehen konnte. Dennoch sind beide Todessprünge als Befreiungsakt inszeniert, als zwar schmerzlicher aber doch perfekter weil wahrhaftiger Abgang (Abb. 52, 53). Zu einer der Ausgangsfragen zurückkehrend, lässt sich nun behaupten, dass der Bühnentod in beiden Filmen aus verzweifelter Ausweglosigkeit resultiert und zugleich ein Akt konsequenter Selbstinszenierung, das heißt würdevoller Selbstzerstörung ist.

Ebenso, wie die Figur der Tänzerin zwischen *Femme fatale* und *Femme fragile* changiert, erweist sich Randys Oberfläche des *Homme brutal* als Schutzpanzer eines *Homme fragile*. Damit werden die klischierten Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder, die mit dem Ballett und dem Kampfsport assoziiert sind, in den untersuchten Filmen Aronofskys in Frage gestellt und erweitert.

Um nun mit Rekurs auf Kracauer<sup>544</sup> zu einem Schluß zu finden: BLACK SWAN und THE WRESTLER als *Danses macabres* finden das Anmutige im Abstoßenden. Das Schöne gilt diesen Filmen nichts, wenn nicht das Makabere dahinter durchschimmert. Denn was ist der Totenkopf anderes als ein skelettierter Schädel, der einst mit florierendem Fleisch verkleidet war?

---

<sup>543</sup> Thomas Leroy in BLACK SWAN, Min. 84:25-84:37.

<sup>544</sup> Vgl. Kapitel 1 dieser Arbeit: „Das Gesicht gilt dem Film nichts, wenn nicht der *Totenkopf* dahinter einbezogen ist. »Danse macabre.« Zu welchem Ende? Das wird man sehen“ (Siegfried Kracauer [1940; Marseille-Notizbücher]; zit. nach: Miriam Hansen: „With Skin and Hair“: Kracauer’s Theory of Film. Marseilles 1940. In: Critical Inquiry 19, Nr. 3 (1993), S. 437-469, hier S. 447).



## 7. Anhang

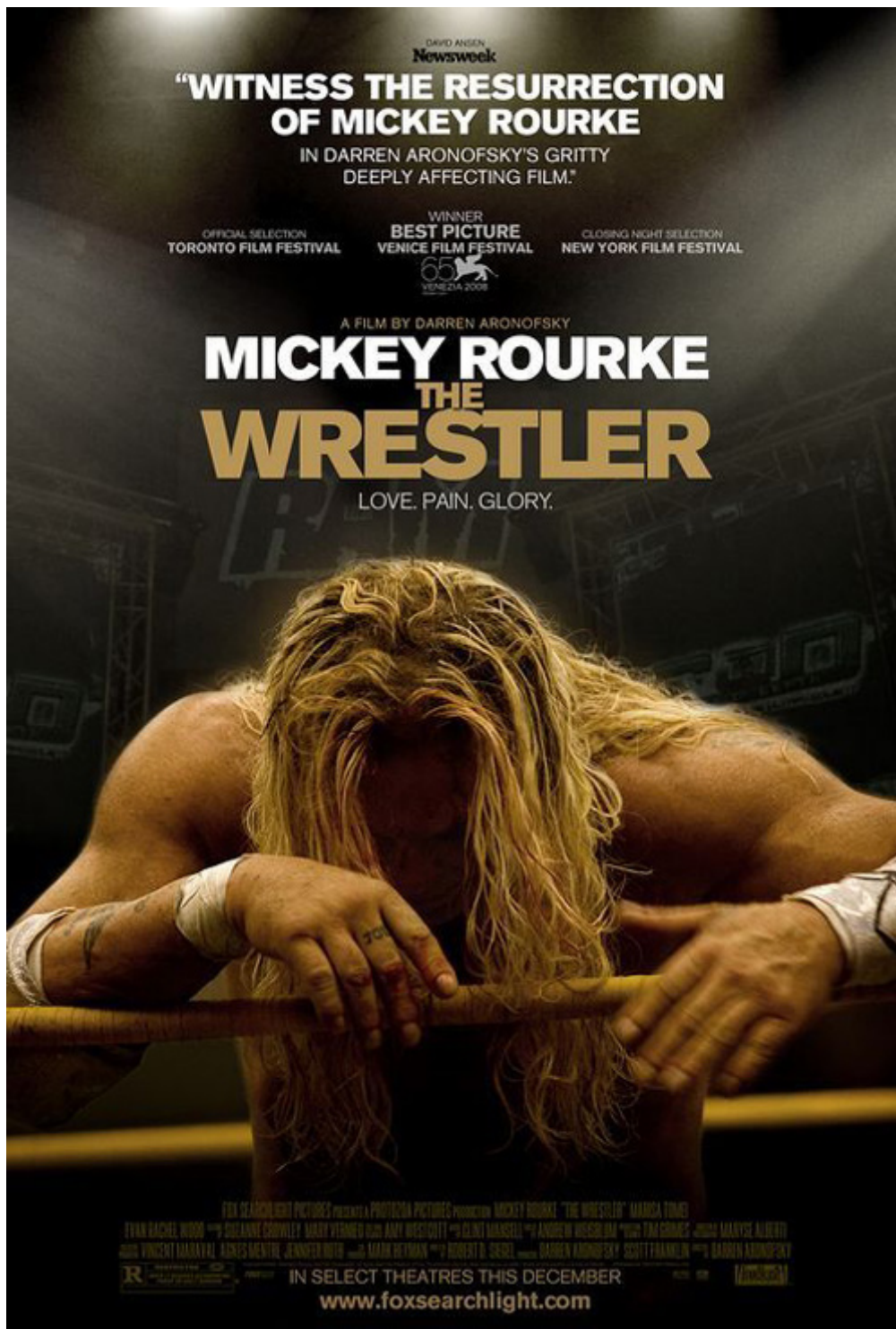


Abbildung 1

THE WRESTLER: Love. Pain. Glory.

<http://www.criticalend.com/wp-content/uploads/2009/07/the-wrestler1.jpg>





Abbildung 2

Pr: Wahn, Realität und zerbrochene Spiegel



Abbildung 3

ANTICHRIST: Deep in the woods<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Eine Reminiszenz an das Lied »Deep in the Woods« der australischen Post-Punk-Band *The Birthday Party*: „The woods eats the woman and dumps her honey-body in the mud“ (aus dem Album *Mutiny / The Bad Seed*. 4AD 1983).





Abbildung 4a

ANTICHRIST: Die böse Frau



Abbildung 4b

ANTICHRIST: „Chaos reigns.“



Abbildung 5

RAGING BULL: Gesichtszerstörung

<http://marshallmatlock.com/wp-content/gallery/the-mans-man-xxvi-robert-de-niro/Raging%20Bull%20Robert%20De%20Niro.jpg>

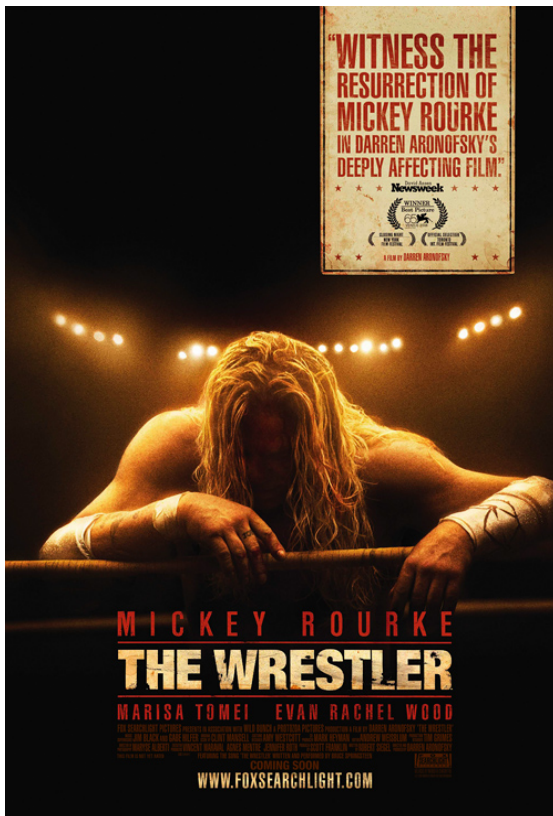


Abbildung 6

THE WRESTLER: The Resurrection of Mickey Rourke

<http://www.firstshowing.net/img2/wrestler-poster-final-fullsize.jpg>



Abbildung 7

Bruce Conner: COSMIC RAY (USA 1961)

Bildquelle: R. Bruce Elder: The Body in Film. Ontario 1989.





Abbildung 8  
BLACK SWAN



Abbildung 9  
BLACK SWAN



Abbildung 10

BLACK SWAN



Abbildung 11

BLACK SWAN



Abbildung 12

Gina Pane: *Action Sentimentale* (1973)

<http://www.tierslivre.net/art/ginapane.html>



Abbildung 13

Günther Brus: *Zerreißprobe* (1970)

[http://www.kunstvereinkaernten.at/Archiv/2008\\_19682008.html](http://www.kunstvereinkaernten.at/Archiv/2008_19682008.html)

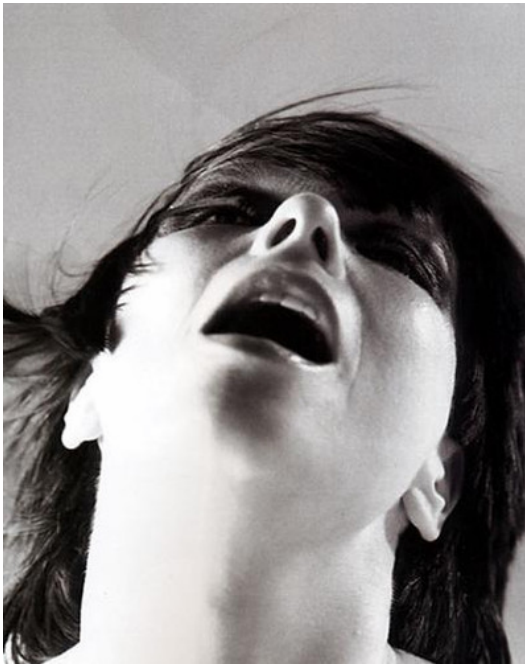


Abbildung 14

Nobuyoshi Araki

<http://sedifo.tumblr.com/post/3748245562/imbrainwasher-bjork-switch-magazine>

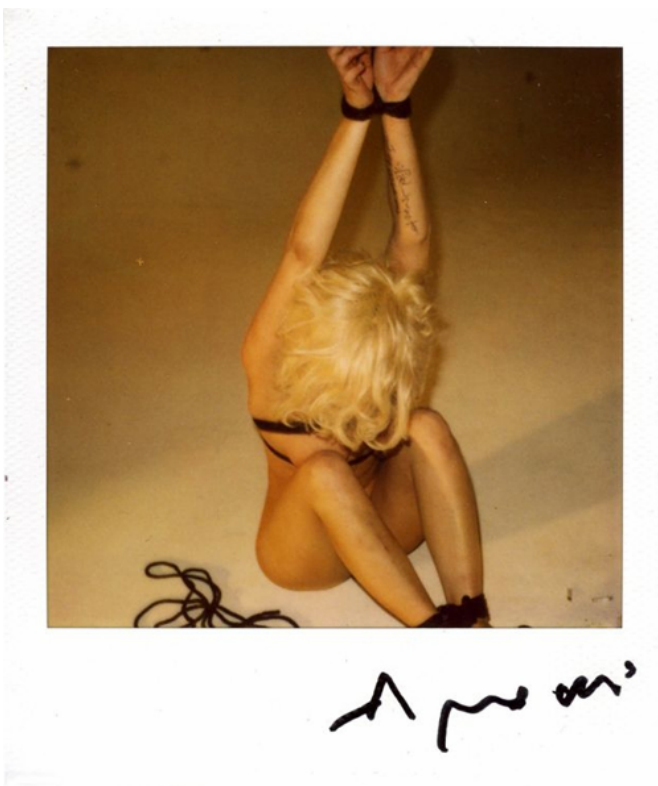


Abbildung 15

Nobuyoshi Araki

<http://sidewalkhustle.com/lady-gaga-in-bondage-by-nobuyoshi-araki-nsfw/>





Abbildung 16

Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Medusa* (1597)

<http://www.artinthepicture.com/paintings/Caravaggio/Medusa/>



Abbildung 17

LE SANG DES BETES

<http://beforecinema.blogspot.com/2010/07/blood-of-beastsgeorges-franju.html>





Abbildung 18

LE SANG DES BETES

[http://www.dangerousminds.net/comments/franjus\\_blood\\_of\\_the\\_beasts\\_in\\_death\\_there\\_is\\_cruel\\_beauty](http://www.dangerousminds.net/comments/franjus_blood_of_the_beasts_in_death_there_is_cruel_beauty)



Abbildung 19

LE SANG DES BETES

<http://lostintheframe.blogspot.com/2008/07/eyes-without-face.html>



Abbildung 20

CARRIE: Blutüberströmt

[http://thefilmexperience.net/storage/1970s/carrie-freakout.jpg?\\_\\_SQUARESPACE\\_CACHEVERSION=1319557856023](http://thefilmexperience.net/storage/1970s/carrie-freakout.jpg?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1319557856023)



Abbildung 21

Francis Bacon: *Paralytic Child Walking on All Fours (from Muybridge)* (1961)

<http://artblart.wordpress.com/category/francis-bacon/>

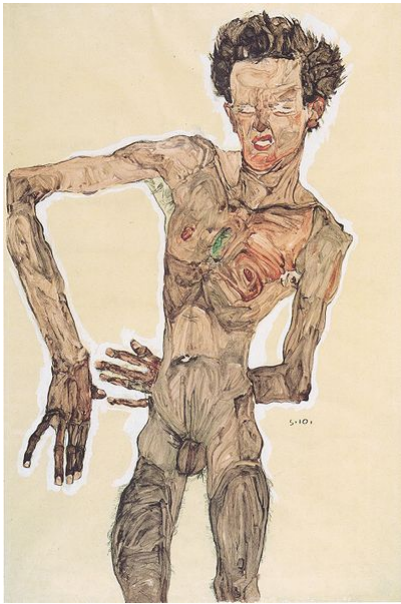


Abbildung 22

Egon Schiele: *Grimassierendes Aktselfbildnis* (1910)

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egon\\_Schiele\\_-\\_Grimassierendes\\_Aktselfbildnis\\_-\\_1910.jpeg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_-_Grimassierendes_Aktselfbildnis_-_1910.jpeg)



Abbildung 23

ERASERHEAD



Abbildung 24

Luis Buñuel: *UN CHIEN ANDALOU* (1929)

<http://deleuzecinemaproject1.blogspot.com/2010/05/out-vile-jelly-luis-bunuel-un-chien.html>



Abbildung 25

Marina Abramović: *Thomas Lips* (1975)

[http://balkon.c3.hu/balkon05\\_04/12cserba.html](http://balkon.c3.hu/balkon05_04/12cserba.html)



Abbildung 26

Vito Acconci: *Trademarks* (1970)

<http://anyandevery.tumblr.com/post/6596325523/vito-acconci-trademarks-1970>



Abbildung 27

THE PASSION OF THE CHRIST: „By His wounds we are healed”

<http://i2.listal.com/image/1529631/600full-the-passion-of-the-christ-screenshot.jpg>



Abbildung 28

THE WRESTLER: Sacrificial Ram





Abbildung 29

Necro Butcher

<http://www.worldwrestlinginsanity.com/am2/uploads/1/necrobutcher.jpg>



Abbildung 30

Francis Bacon: *Figure with Meat* (1954)

<http://art-and-bob.tumblr.com/post/678305518/theories-of-francis-bacon-figure-with-meat>



Abbildung 31

THE WRESTLER: Randy with Meat



Abbildung 32

THE WRESTLER: „Ram Jam“



Abbildung 33

THE RED SHOES

[http://24.media.tumblr.com/tumblr\\_lh6q2sNYj31qbzd6o1\\_500.png](http://24.media.tumblr.com/tumblr_lh6q2sNYj31qbzd6o1_500.png)





Abbildung 34

THE RED SHOES

<http://www.loftcinema.com/node/1438>



Abbildung 35

BLACK SWAN: Keine roten Schuhe, sondern graue Realität



Abbildung 36

BLACK SWAN



Abbildung 37

BLACK SWAN



Abbildung 38

BLACK SWAN



Abbildung 39

BLACK SWAN





Abbildung 40

CARRIE

<http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article12001986/Stephen-King-erforscht-brutal-das-Boese-im-Menschen.html>



Abbildung 41

CARRIE: Mörderische Mutter

[http://2.bp.blogspot.com/\\_bHSVCs9rX0A/Sd6pRnyz85I/AAAAAAAAAGDs/MyBUeqP\\_W2w/s400/piper\\_laurie-carrie\\_white-murder-suicide118.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_bHSVCs9rX0A/Sd6pRnyz85I/AAAAAAAAAGDs/MyBUeqP_W2w/s400/piper_laurie-carrie_white-murder-suicide118.jpg)



Abbildung 42

ERASERHEAD



Abbildung 43

SHIVERS: „They came from within”

<http://www.filmwest.com/Catalogue/itemdetail/3501/>



Abbildung 44

CAT PEOPLE

[http://4.bp.blogspot.com/\\_mLs4I9YY9dY/TDzaAIWtjSI/AAAAAAAAABu0/oWnp1V5idEQ/s1600/El+Beso+De+La+Pantera+-+Cat+People+-+Paul+Schrader+-+1982+-+Carteles+-+002006.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_mLs4I9YY9dY/TDzaAIWtjSI/AAAAAAAAABu0/oWnp1V5idEQ/s1600/El+Beso+De+La+Pantera+-+Cat+People+-+Paul+Schrader+-+1982+-+Carteles+-+002006.jpg)

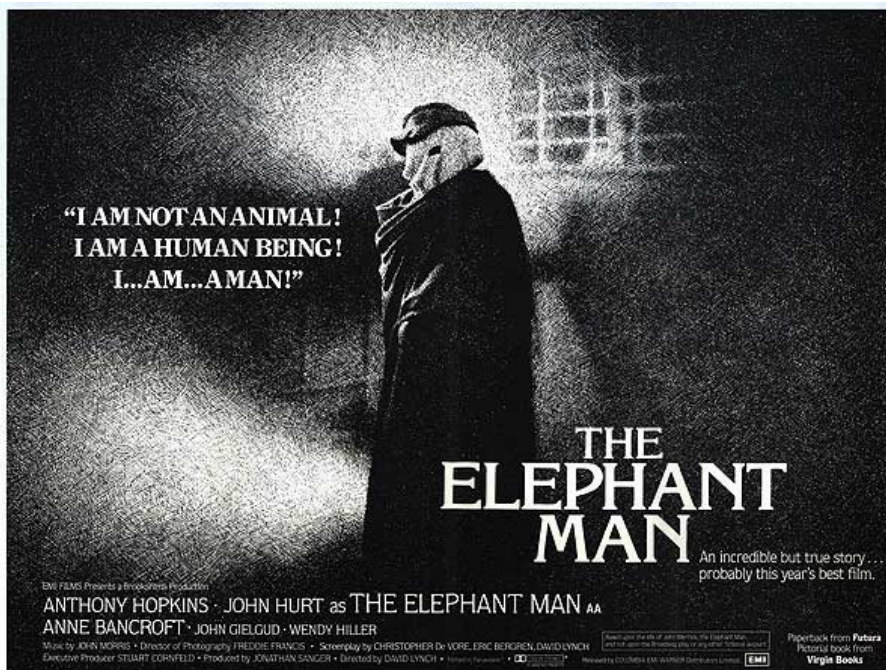


Abbildung 45

THE ELEPHANT MAN

<http://multi-film.blogspot.com/2011/07/elephant-man-1980.html>



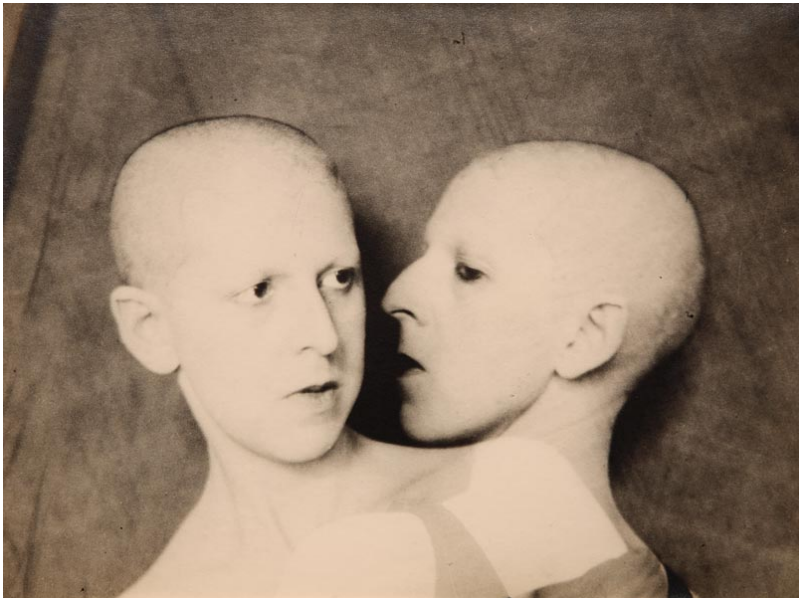


Abbildung 46

Claude Cahun: *Que Me Veux-tu?* (1929)

<http://i12bent.tumblr.com/search/Cahun>



Abbildung 47

Cindy Sherman: *Untitled #250* (1992)

[http://farm3.static.flickr.com/2676/4163188061\\_3597ee92c7\\_o.jpg](http://farm3.static.flickr.com/2676/4163188061_3597ee92c7_o.jpg)





Abbildung 48

BLACK SWAN

[http://www.pixelmonsters.de/files/movies/cover/black\\_swan-cover.jpg](http://www.pixelmonsters.de/files/movies/cover/black_swan-cover.jpg)



Abbildung 49

BLACK SWAN: Die Doppelgängerin



Abbildung 50

BLACK SWAN: The Red Eyes



Abbildung 51

BLACK SWAN: Ekstase und Verwandlung



Abbildung 52

BLACK SWAN: Sterbender Schwan



Abbildung 53

THE WRESTLER

## **8. Literaturverzeichnis**

Ackbar Abbas: Täuschende Schönheit. In: Lydia Haustein / Petra Stegmann (Hg.): Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur. Göttingen 2006, S. 21-38.

Carol J. Adams: The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory. New York 1990.

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer [1947]: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main 2000.

Thomas Agosin: Psychosis, dreams and mysticism in the clinical domain. In: Fredrica R. Halligan / John J. Shea (Hg.): The fires of desire: Erotic energies and the spiritual quest. New York 1992.

Marie-Luise Angerer: Beauty Cuts. Von Klemmstellen und Querstreifen. In: Lydia Haustein / Petra Stegmann (Hg.): Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur. Göttingen 2006, S. 165-176.

Nobuyoshi Araki: Ausstellungs-Katalog. Deichtorhallen, Hamburg 1998. Zit. nach: Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002.

James Atlas: The Sandwich Generation. In: New Yorker, October 13, 1997. Zit. nach: Vivian Sobchack: Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley / Los Angeles / London 2004.

Michail Bachtin [1940]: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg. und mit einem Vorwort von Renate Lachmann, Frankfurt am Main 1987.

Estelle Barrett: Kristeva reframed. Interpreting Key Thinkers for the Arts. London / New York 2011.

Drew Bassett: Muskelmänner. Stallone, Schwarzenegger und die Entwürfe des Maskulinen. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 93-114.

Georges Bataille: Die Erotik. München 1994. Zit. nach: Stephan May: Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms. Bielefeld 2004.

Ernest Becker: The Denial of Death. New York 1973.

Walter Benjamin [1936]: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Zweite Fassung>. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. VII.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S.350-384.

Dominique Blüher: Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur – André Gardies, Marc Vernet, Nicole Brenez. In: Heinz B. Heller / Karl Prümm / Birgit Peulings (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 7, Marburg 1999, S. 61-70.

Christel Böhme-Bloem: „Der Mensch ist, was er isst“ – Ess-Störung als Ausdruck gestörter Identität und mangelnder Symbolbildung. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 93-114.

Pete Boss: Vile Bodies and Bad Medicine. In: Screen, Bd. 27, Nr. 1, 1986, S. 14-24. Zit. nach: Catherine Shelton: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld 2008.

Patricia Bourcillier: Magersucht & Androgynie oder: Der Wunsch, die Geschlechter zu vereinen. Wuppertal 1992.

Annette Brauerhoch: Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror. Marburg 1996.

Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und der künstliche Mensch in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main 1994.

Elisabeth Bronfen: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne. In: Renate Berger und Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln 1987, S. 87-115.

Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.

Elisabeth Bronfen: Erschreckende Bilder vertrauter Art: Freuds Spiel mit einer Denkfigur. In: Angela Lampe (Hg.): Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus. Heidelberg 2001, S. 113-126.

Günter Brus: Werke aus der Sammlung Essl. Wien 1998. Zit. nach: Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002.

Alberto Cavalcanti: Sound in Films. Films (New York, November 1939), Bd. 1, Nr. 1, S. 25-39.

Stanley Cavell: Psychoanalysis and Cinema: The Melodrama of the Unknown Woman. In: Joseph H. Smith und William Kerrigan (Hg.): Images in our Souls: Cavell, Psychoanalysis, and Cinema. Baltimore / London 1987, S. 11-43.

Gilbert Cohen-Séat: Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. I. Introduction générale: Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie. Paris 1946. Zit. nach: Siegfried Kracauer [1960]: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [Titel der Originalausgabe: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: Siegfried Kracauer: Schriften. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973.

Roger Dadoun: Der Fetischismus im Horrorfilm. In: Jean-Bertrand Pontalis (Hg.): Objekte des Fetischismus. Frankfurt am Main 1972.

António R. Damásio: Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn (Titel der Originalausgabe: Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain; 1994). München 1994.

António R. Damásio: Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins (Titel der Originalausgabe: The Feeling of what Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness; 1999). München 2000.



Gilles Deleuze: Cinema 2: The Time-Image. Aus dem Frz. übersetzt von Hugh Tomlinson und Robert Galeta, Minneapolis 1989.

Peter Dettmering: Das Doppelgänger-Motiv in psychoanalytischer Sicht und seine Beziehung zum Entfremdungserleben. In: Das „Selbst“ in der Krise. Literaturanalytische Arbeiten 1971-1985. Frankfurt am Main 1986.

Barbara Duden: Geschichten unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730. Stuttgart 1987.

Philippe Durant: La boxe au cinéma. Mit einem Vorwort von Jean-Claude Bouttier. Chatou 2004.

Richard Dyer: Action! In: Sight and Sound 4, Nr. 10 (Oktober 1994), S. 7-10.

Umberto Eco: Die Geschichte der Hässlichkeit. Aus dem Italienischen übersetzt von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Sigrid Vagt. München 2007.

Hanno Ehrlicher: Terror und Begehren. Anmerkungen zum Verhältnis von Gewalt und Geschlechtlichkeit in den Filmen Luis Buñuels. In: Hanno Ehrlicher und Hania Siebenpfeiffer (Hg.): Gewalt und Geschlecht. Bilder, Literatur und Diskurse im 20. Jahrhundert. Köln / Weimar / Wien 2002, S. 21-42.

R. Bruce Elder: The Body in Film. Ontario 1989.

Walter Erhart: Mann ohne Maske? Der Mythos des Narziss und die Theorie der Männlichkeit. In: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln 2003, S. 60-80.

Kathrin Fahlenbrach: Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen. Marburg 2010.

Nicole Faust: Körperwissen in Bewegung. Vom klassischen Ballett zum Ausdruckstanz. Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 8, hrsg. von Peter Marx, Kati Röttger und Friedemann Kreuder, Marburg 2006.

Sándor Ferenczi [1921]: Psychoanalytische Betrachtungen über den Tic. In: Sándor Ferenczi: Bausteine zur Psychoanalyse. Bd. I, 2. Aufl., Bern 1964, S. 193-236.

Sándor Ferenczi [1932]: Ohne Sympathie keine Heilung. Das klinische Tagebuch von 1932. Frankfurt am Main 1985/1988.

Erika Fischer-Lichte: Verkörperung / Embodiment: Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (Hg.): Verkörperung. Tübingen / Basel 2001, S. 11-25.

Susanne Foellmer: Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz. TanzScripte, Bd. 18, hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein, Bielefeld 2009.

Hal Foster: Obscene, Abject, Traumatic. In: October 78 (Herbst 1996), S. 107-124. Zit. nach: Winfried Menninghaus [1999]: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 2002.

Michel Foucault [1971]: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Michel Foucault: Von der Subversion des Wissens. Frankfurt am Main 1996, S. 69-90.

Sir James George Frazer: The Golden Bough. New York 1923. Zit. nach: Karl Menninger [1938]: Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords (Titel der Originalausgabe: Man against himself). Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974.

Sigmund Freud [1900]: Die Traumdeutung. Frankfurt am Main 1961.

Sigmund Freud [1907/1908]: Der Dichter und das Phantasieren. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Hrsg. von Anna Freud, Ernst Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Bd. VII, Frankfurt am Main 1999, S. 213-223.

Sigmund Freud [1919]: Das Unheimliche. In: Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. IV, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 2000, S. 241-274.

Sigmund Freud [1920]: Jenseits des Lustprinzips. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Bd. 13: Jenseits des Lustprinzips, Massenpsychologie und Ich-Analyse, Das Ich und das Es, hrsg. von Anna Freud, Edward Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower, Frankfurt am Main 1999, S.1-69.

Sigmund Freud [1923]: Das Ich und das Es. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Hrsg. von Anna Freud, Ernst Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Bd. XIII, Frankfurt am Main 1999, S. 235-289.

Margrit Frölich / Reinhard Middel / Karsten Visarius: Vorwort der Herausgeber. In: Margrit Frölich / Reinhard Middel / Karsten Visarius (Hg.): No body is perfect. Körperbilder im Kino. Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 19, Marburg 2001, S. 7f..

Benigna Gerisch: Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese. Göttingen 2003.

Katherine J. Goodnow: Kristeva in Focus. From Theory to Film Analysis. New York / Oxford 2010.

Wilhelm Greiner: Kino macht Körper: Konstruktionen von Körperlichkeit im neueren Hollywood-Film. Aufsätze zu Film und Fernsehen, Bd. 60, hrsg. von Georg Hofer, Alfeld / Leine 1998.

Dorothee Günther: Der Tanz als Bewegungsphänomen: Wesen und Werden. Reinbek bei Hamburg 1962.

Tilman Habermas: Zur Geschichte der Magersucht. Eine mediznpsychologische Rekonstruktion. Frankfurt am Main 1994.

Miriam Hansen: „With Skin and Hair“: Kracauer’s Theory of Film. Marseilles 1940. In: Critical Inquiry 19, Nr. 3 (1993), S. 437-469.

Sabine Haupt und Stefan Bodo Würffel (Hg.): Handbuch des Fin de Siècle, Stuttgart 2008.

Vinzenz Hediger: Vom Überhandnehmen der Fiktion. Über die ontologische Unbestimmtheit filmischer Darstellung. In: Gertrud Koch / Christiane Voss (Hg.): "Es ist, als ob". Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. München 2009, S. 163-183.

Bettina Hessler: Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): Körper-Konzepte. Tübingen 1999, S. 223-241.

Knut Hicketier: Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zu einer Theorie des medialen Schauspielens. In: Heinz B. Heller / Karl Prümm / Birgit Peulings (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 7, Marburg 1999, S. 9-30.

Carola Hilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990.

Mathias Hirsch: Vorwort. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens. Berlin / Heidelberg 1989, S. V-VIII.

Mathias Hirsch: Der eigene Körper als Übergangsobjekt. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens. Berlin / Heidelberg 1989, S. 9-32.

Mathias Hirsch: Körper und Nahrung als Objekte bei Anorexie und Bulimie. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens. Berlin / Heidelberg 1989, S. 221-228.

Mathias Hirsch: Der Körper im Werk Sándor Ferenczis. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 15-36.

Mathias Hirsch: „Mein Körper gehört mir...und ich kann mit ihm machen, was ich will!“ Dissoziation und Inszenierungen des Körpers psychoanalytisch betrachtet. Gießen 2010.

Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main 1993.

William James: What is an emotion? Original in: *Mind* 9, 1884, S. 188-205. Neu abgedruckt in: *What is an emotion? Classic readings in philosophical psychology*. Hrsg. von Cheshire Calhoun und R. Solomon, New York 1994, S. 127-142.

Johannes 1,14. In: *Die Bibel. Gute Nachricht Bibel, revidierte Fassung 1997 der Bibel in heutigem Deutsch*, Stuttgart 2000, S.119 (NT).

Gabriele Jutz: Die Physis des Films. Techniken der Körperrepräsentation in der Filmavantgarde. In: Jürgen Felix (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 351-364.

Gabriele Jutz: *Cinéma Brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien / New York 2010.

Wolfgang Kayser: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdruck der Ausgabe von 1957, Tübingen 2004.

Bernd Kiefer: Allegorien des Körpers. Bacon, Mapplethorpe und die Vor-Bilder der Postmoderne. In: Jürgen Felix (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 13-24.

Gabriele Klein: Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan. Von den Bildern einer weiblichen Tanzkunst. In: *Tanz aktuell*, 4 (1990), S. 4-8. Zit. nach: Bettina Hessler: *Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes*. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): *Körper-Konzepte*. Tübingen 1999, S. 223-241.

Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 24. Aufl. von Elmar Seebold, Berlin / New York 2002.

Thomas Koebner: In der Haut der anderen. Männer als Frauen – Frauen als Männer. In: Jürgen Felix (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 179-192.

Heinz Kohut [1977]: Die Heilung des Selbst. Frankfurt am Main 1979.

Daniel Kothenschulte: Passion and Fashion. Gequälte Schönheit im Film. In: Lydia Haustein / Petra Stegmann (Hg.): Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur. Göttingen 2006, S. 200-219.

Siegfried Kracauer [1940; Marseille-Notizbücher]; zit. nach: Miriam Hansen: „With Skin and Hair“: Kracauer’s Theory of Film. Marseilles 1940. In: Critical Inquiry 19, Nr. 3 (1993), S. 437-469.

Siegfried Kracauer [1940]: Das Grauen im Film. In: Siegfried Kracauer: Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film. Hrsg. von Karsten Witte Frankfurt am Main 1974, S. 25-27.

Siegfried Kracauer [1960]: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [Titel der Originalausgabe: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Dr. Friedrich Walter und Ruth Zellschan. In: Siegfried Kracauer: Schriften. Bd. 3, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1973.

Julia Kristeva: Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection. Paris 1980.

Julia Kristeva: Powers of Horror: An Essay on Abjection. Aus dem Frz. übersetzt von Leon S. Roudiez. New York 1982.

Julia Kristeva: Black Sun: Depression and Melancholia. Aus dem Frz. übersetzt von Leon S. Roudiez, New York 1989.

Richard L. Lanigan: Speaking and Semiology: Maurice Merleau-Ponty’s Phenomenological Theory of Existential Communication. The Hague 1972.

Peter Lehman [1993]: Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body. Detroit 2007.

Hans-Thies Lehmann: Theater, Aura, Chock und Film. In: Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhardt Lindner. Hrsg. von Harald Hillgärtner und Thomas Küpper, Bielefeld 2003, S.69-82.



Manon Liedermann: Die Dunkelheit, die niemand kennt. Bergisch-Gladbach 1998. Zit. nach: Gerhard H. Paar: Selbstverletzung als Selbsterhaltung. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 53-72.

Eveline List: Psychoanalyse. Geschichte, Theorien, Anwendungen. Wien 2009.

Margaret Mahler: Notes on the development of basic moods: The depressive affect. In: Rudolph M. Loewenstein, Lottie M. Newman, Max Schur und Albert J. Solnit (Hg.): Psychoanalysis. A general Psychology. New York 1966, S. 152-168.

Laura Marks: Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis 2002.

Susanne Marschall: Mad Girls. Die Wiederkehr weiblicher Hysterie. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 115-126.

Ariane Martin: Erotische Politik: Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk. Würzburg 1993.

Stephan May: Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms. Bielefeld 2004.

Adrienne L. McLean: Dying Swans and Madmen. Ballet, the Body, and Narrative Cinema. New Brunswick / New Jersey / London 2008.

Karl Menninger [1938]: Selbstzerstörung. Psychoanalyse des Selbstmords (Titel der Originalausgabe: Man against himself). Aus dem Amerikanischen von Hilde Weller. Frankfurt am Main 1974.

Winfried Menninghaus [1999]: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 2002.

Maurice Merleau-Ponty [1945]: Phenomenology of Perception. Aus dem Frz. übersetzt von Colin Smith, London 1962. Zit. nach: Vivian Sobchack: The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton / New Jersey 1992.

Maurice Merleau-Ponty [1945]: Phänomenologie der Wahrnehmung. Übers. und mit einem Vorw. versehen von Rudolf Boehm, Berlin 1966/1974.

Maurice Merleau-Ponty [1959-1961]: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Hrsg. und mit einem Nachw. versehen von Claude Lefort. Übers. Von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München 1994).

Wolfgang Mertens: Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität. Bd. 1: Geburt bis 4. Lebensjahr. Stuttgart / Berlin / Köln 1992.

Annette Messenger: Ausstellungs-Katalog. Grenoble / Bonn 1989. Zit. nach: Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002.

Sandro Monetti: Mickey Rourke. Wrestling with Demons. London 2009.

Thomas Morsch: Die Macht der Bilder. Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino. In: Film und Kritik, Jg. 8, Heft 4 (Oktober 1999), Basel / Frankfurt am Main, S. 21-43. Zit. nach: Enrico Wolf: Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik. München 2008.

Laura Mulvey [1973/1975]: Visuelle Lust und narratives Kino. Originaltitel: Visual Pleasure and Narrative Cinema. Aus dem Englischen übersetzt von Karola Gramann. In: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hg.): Frauen in der Kunst. Band 1, Frankfurt am Main 1980, S. 30-46. Zuerst veröffentlicht in: Screen, 16 (3), Herbst 1975, S. 6-18.

Sabine Nessel: Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper. Berlin 2008.

Friedrich Nietzsche [1883-1891]: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Mit einem Nachwort von Walter Gebhard. Stuttgart 1988.

Hermann Nitsch [1988], in: Kunstforum international. Performance und Performance Art. Hrsg. von Gerhard Johann Lischka. Bd. 96/1988. Zit. nach: Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002.

Hermann Nitsch: Ausstellungskatalog. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1988.  
Zit. nach: Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst.  
Köln 2002.

Christine Noll Brinckmann: Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze. In: Heinz B. Heller / Karl Prümm / Birgit Peulings (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 7, Marburg 1999, S. 111-120.

Joyce Carol Oates: Über Boxen: Ein Essay. Aus d. Amerikanischen übersetzt von Ursula Locke-Gross Zürich 1988.

Gerhard H. Paar: Selbstverletzung als Selbsterhaltung. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 53-72.

Frederick S. Perls: Das Ich, der Hunger und die Aggression. Stuttgart 1978.

Els van der Plas: Schönheit ist ein Grundbedürfnis. In: Lydia Haustein / Petra Stegmann (Hg.): Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur. Göttingen 2006, S. 53-65.

Robert Plutchik: A General Psychoevolutionary Theory of Emotion. In: Robert Plutchik & Henry Kellerman (Hg.): Emotion: Theory, Research, and Experience. Bd. 1. Theories of Emotion. New York 1980, S. 3–33.

Bettina Pohle: Namenlose Furcht. Weiblichkeitsentwürfe zwischen Abscheu und Wollust. In: Karin Tebben (Hg.): Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität, Göttingen 2000, S.86-102.

Joe Pollack: Raging Bull. *St. Louis Post-Dispatch*, 20.02.1981. Zit. nach: Kevin J. Hayes (Hg.): Martin Scoreses's RAGING BULL. Cambridge 2005, S. 143-145.

Sheldon Renan: An introduction to the American underground film. New York 1967.

Drehli Robnik: Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß. In: Jürgen Felix (Hg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. Filmstudien, Bd. 3, hrsg. von Thomas Koebner, St. Augustin 1998, S. 235-278.

Chris Rodley (Hg.): Cronenberg on Cronenberg. London 1992.

Karl Rosenkranz [1853]: Ästhetik des Hässlichen. Darmstadt 1979 (reprograf. Nachdruck der Ausg. Königsberg 1853).

Karl Rosenkranz [1853]: Ästhetik des Hässlichen. Leipzig 1996.

Ulrich Sachsse: „Blut tut gut“. Genese, Psychodynamik und Psychotherapie offener Selbstbeschädigungen der Haut. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens. Berlin / Heidelberg 1989, S. 94-117.

Elaine Scarry: The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World. Oxford / New York 1985.

Georg Schiller: Verschiebungen der Körpergrenzen: Die wechselnden Perspektiven von Judith Butler, Susanne Langer und Elaine Scarry auf ein mobiles Phänomen. In: Gabriele Genge (Hg.): Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft. Tübingen / Basel 2000, S. 115-125.

Marina Schneede: Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002.

Katja Schneider: Schlank, biegsam und grazil. Das Körperbild im klassischen Tanz des 20. Jahrhunderts. In: Tanzdrama, 1(1997), S. 10-18. Zit. nach: Bettina Hessler: Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes. In: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.): Körper-Konzepte. Tübingen 1999, S. 223-241.

Stacy Schultz Burger: The Female Body in Performance. Themes of Beauty, Body Image, Identity, and Violence. New Brunswick / New Jersey 2004.

Georg Seeßlen und Claudius Weil: Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films. Grundlagen des populären Films, hrsg. von Bernhard Roloff, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1980.

Walter Serner [1913]: Kino und Schaulust. In: Anton Kaes (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Tübingen 1978, S. 55-58.

Steven Shaviro: The Cinematic Body. Theory out of Bounds. Hrsg. von Sandra Buckley, Brian Massumi und Michael Hardt, Bd. 2, Minneapolis / London 1993.

Catherine Shelton: Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld 2008.

Vivian Sobchack: The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton / New Jersey 1992.

Vivian Sobchack: Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley / Los Angeles / London 2004.

Wolfgang Sofsky: Traktat über die Gewalt. Frankfurt am Main 2005.

Susan Sontag: The Double Standard of Aging. Original in: Saturday Review. September 1972, S. 29-38. Neu abgedruckt in: Ann Arbor: No longer young: The older woman in America. Michigan 1975. Zit. nach: Vivian Sobchack: Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley / Los Angeles / London 2004.

Walter Sorell: Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes. Wilhelmshaven 1985.

Sabina Spielrein [1912]: Die Destruktion als Ursache des Werdens. In: Sabina Spielrein: Sämtliche Schriften. Mit einem Vorwort versehene Neuauflage. Gießen 2002, S. 98-143.

Isabelle Stauffer: Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle. Köln / Weimar / Wien 2008.

Aglaja Stirn: Körpermagie, Körpernarzissmus und der Wunsch, Zeichen zu setzen: Eine Psychologie von Tattoo und Piercing. In: Mathias Hirsch (Hg.): Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute. Gießen 2002, S. 223-236.

Werner Jakob Stüber: Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater. Wilhelmshaven 1984.

Elke Surmann: „Ein dichtes Gitter dunkler Herzen“. Tod und Liebe bei Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler. Untersuchung zur Geschlechterdifferenz und der Mortifikation der »Anderen«. Oldenburg 2002.

David Sylvester: Gespräche mit Francis Bacon. München 1997.

Yvonne Tasker: Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema. London 1993.

Klaus Theweleit: Männerphantasien. 2 Bde., Bd. I: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Frankfurt am Main 1977. Bd. II: Männerkörper. Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors. Frankfurt am Main 1978.

Ariane Thomalla: Die »femme fragile«. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf 1972.

Bärbel Tischleder: „They are called boobs.“ Zur Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino. In: Margrit Frölich / Reinhard Middel / Karsten Visarius (Hg.): No body is perfect. Körperbilder im Kino. Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 19, Marburg 2001, S. 55-70.

Elizabeth G. Traube: Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in the 1980s Hollywood Movies. Boulder 1992.

Christiane Voss: Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien. Berlin / New York 2004.

Christiane Voss: Fiktionale Immersion. In: Gertrud Koch / Christiane Voss (Hg.): „Es ist, als ob“. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. München 2009, S. 127-138.

Nike Wagner: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main 1982.

Bernhard Waldenfels: Der Stachel des Fremden. Frankfurt am Main 1990.

Martin Warnke: Erinnerung an die Avantgarde. In: Kursbuch: Die Zukunft der Moderne. 122 (1995). Zit. in: Erik Porath: Jenseits *und* Diesseits: Patricia Piccininis Kreaturen zwischen Ästhetik und Anästhetik. In: Lydia Haustein / Petra Stegmann (Hg.): Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur. Göttingen 2006, S. 257-270.

Otto Weininger [1903]: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Im Anhang Weiningers Tagebuch, Briefe August Strindbergs sowie Beiträge aus heutiger Sicht von Annegret Stopczyk, Gisela Dischner und Roberto Calasso, München 1980.

Jutta Wiegmann: Psychoanalytische Geschichtstheorie. Eine Studie zur Freud-Rezeption Walter Benjamins, Bonn 1989.

Linda Ruth Williams: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: Film Quarterly, 4/1991.

Linda Ruth Williams: A Virus is only doing its job. In: Sight and Sound, 31/1993.

Linda Ruth Williams: When the Woman Looks. In: Barry Keith Grant (Hg.): The Dread of Difference. Gender and the Horror Film. Austin 1996, S. 15-34.

Linda Ruth Williams: The Erotic Thriller in Contemporary Cinema. Edinburgh 2005.

Donald W. Winnicott [1956]: Primäre Mütterlichkeit. In: Donald W. Winnicott: Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1983, S. 157-164.

Enrico Wolf: Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik. München 2008.

Leon Wurmser: Ideen- und Wertewelt des Judentums. Eine psychoanalytische Sicht. Göttingen 2001.



Gene Youngblood: *Expanded Cinema*. New York 1970.

Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder – skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*. Berlin 2001.

### Internetquellen

Sophie Albers: Kinostart „Black Swan“: Wrestling in Tutu und Spitzenschuhen (*stern.de*, 20.01.2011).

URL: <http://www.stern.de/kultur/film/kinostart-black-swan-wrestling-in-tutu-und-spitzenschuhen-1644555.html>; zuletzt abgerufen am 06.12.2011.

Bettina Aust und Christian Aust: Kirsten Dunst: Miss Melancholia [*fr-online.de*, 11.10.2011].

URL: <http://www.fr-online.de/panorama/interview-mit-kirsten-dunst-miss-melancholia,1472782,10991754.html>; zuletzt abgerufen am 18.10.2011.

Andreas Borcholte: Tanzdrama „Black Swan“: Ballerina brutal (*Spiegel Online*, 18.01.2011).

URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,739977,00.html>; zuletzt abgerufen am 06.12.2011.

Andreas Borcholte: “Black Swan”-Regisseur Aronofsky: “Menschliche Körper und Mathematik, das funktioniert nicht” (*Spiegel Online*, 24.01.2011).

URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,740782,00.html>; zuletzt abgerufen am 06.12.2011.

Thomas Dreher: *Aktionstheater als Provokation: Grotteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus*. Vortrag in der Staatsgalerie Stuttgart, 30. Juni 2009.

URL: [http://dreher.netzliteratur.net/2\\_Performance\\_Aktionismus.html](http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html); zuletzt abgerufen am 27.12.2011.

Volker Faust: *Psychiatrie heute. Seelische Störungen erkennen, verstehen, verhindern, behandeln. Borderline-Persönlichkeitsstörung (BPS)*.

URL: [http://www.psychosoziale-gesundheit.net/pdf/faust1\\_borderline.pdf](http://www.psychosoziale-gesundheit.net/pdf/faust1_borderline.pdf); zuletzt abgerufen am 27.12.2011.

Joachim Funke: Allgemeine Psychologie. Evolutionspsychologische Emotionstheorien.

URL: <http://www.psychologie.uni-heidelberg.de/ae/allg/lehre/wct/e/E24/E2402plu.html>;  
zuletzt abgerufen am 23.10.2011.

Rainer Gansera: Im Kino: „Black Swan“ – Mein lieber Schwan (*Süddeutsche.de*, 19.01.2011).

URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-black-swan-mein-lieber-schwan-1.1048015-2>; zuletzt abgerufen am 06.12.2011.

Birgit Glombitza: Mickey Rourke als „The Wrestler“: Der letzte Gladiator (*Spiegel Online*, 25.02.2009).

URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,609763,00.html>; zuletzt abgerufen am 20.09.2011.

Martin Gobbin: Tschaikowski als Body Horror (*Texte zum Film*, 20.01.2011).

URL: <http://www.f-lm.de/2011/01/20/tschaikowski-als-body-horror/>; zuletzt abgerufen am 05.12.2011.

Thomas Groh: Vom Oscar ausgegrenzt: David Lynchs ELEFANTENMENSCH [*moviepilot.de*; 23.02.2011].

URL: <http://www.moviepilot.de/news/elefantenmensch-david-lynch-109775>; zuletzt abgerufen am 24.11.2011.

Frank-Michael Helmke: The Wrestler (*filmszene.de*).

URL: <http://www.filmszene.de/filme/the-wrestler>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011.

Til Kadritzke: Black Swan (*critic.de*, 21.12.2010).

URL: <http://www.critic.de/film/black-swan-2353/>; zuletzt abgerufen am 12.11.2011.

Dominik Kamalzadeh: Mickey Rourke in „The Wrestler“: Die Muskeln sind müde (*taz.de*, 26.02.2009).

URL: <http://www.taz.de/!30972/>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011.

Michael Kienzl: The Wrestler (*critic.de*, 03.02.2009).

URL: <http://www.critic.de/film/the-wrestler-1478/>; zuletzt abgerufen am 05.12.2011.

Daniel Kothenschulte: Psychodrama "Black Swan": Die Schöne und das Tier (*fr-online.de*), 18.01.2011.

URL: <http://www.fr-online.de/film/psychodrama--black-swan--die-schoene-und-das-tier,1473350,5925756.html>; zuletzt abgerufen am 12.11.2011.

Verena Lueken: Der Wahn vom Schwan: „Black Swan“ (*faz.net*; 19.01.2011).

URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-der-wahn-vom-schwan-black-swan-1105193.html>; zuletzt abgerufen am 08.10.2011.

Edgar Naporra: Kritik: The Wrestler (*artehock.de*).

URL: <http://www.artehock.de/film/text/kritik/w/wrestl.htm>; zuletzt abgerufen am 24.11.2011.

Harald Peters: „Black Swan“: Als Schwan könnte Natalie Portman den Oscar holen (*Welt Online*, 17.01.2011).

URL: <http://www.welt.de/kultur/kino/article12201003/Als-Schwan-koennte-Natalie-Portman-den-Oscar-holen.html>; zuletzt abgerufen am 24.11.2011.

Arnd Schirmer: Fleischwulst mit Seele [*spiegel.de*; 09.02.1981].

URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14325169.html>; zuletzt abgerufen am 24.11.2011.

Steven Shaviro: Black Swan (*The Pinocchio Theory*, 05.01.2011).

URL: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=975>; zuletzt abgerufen am 10.12.2011.

Susan Vahabzadeh: Im Kino: „The Wrestler“ – Der letzte Luxus ist die Würde. (*sueddeutsche.de*, 25.02.2009).

URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-the-wrestler-der-letzte-luxus-ist-die-wuerde-1.488442>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011.

Christina Villarreal: Black Swan – a cinematic portrayal of schizophrenia? [*examiner.com*; 06.12.2010].

URL: <http://www.examiner.com/mental-health-in-oakland/black-swan-a-cinematic-portrayal-of-schizophrenia>; zuletzt abgerufen am 10.12.2011.

Dorion Weickmann: Debatte um „Black Swan“ – Schwanenekämpfe (*sueddeutsche.de*; 24.01.2011).

URL: <http://sueddeutsche.de/kultur/debatte-um-black-swan-schwanenkaempfe-1.1050129>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011.

Rabea Wehser: Film „Black Swan“: Der Horror trägt Tutu (*Zeit Online*, 19.01.2011).

URL: <http://www.zeit.de/kultur/film/2011-01/black-swan-film>; zuletzt abgerufen am 18.10.2011.

Peter Zander: Mickey Rourke: „The Wrestler“ – Aufgepumpt, fast taub, verzweifelt (*Welt Online*, 26.02.2009).

URL: <http://www.welt.de/kultur/article3276553/The-Wrestler-Aufgepumpt-fast-taub-verzweifelt.html>; zuletzt abgerufen am 18.10.2011.

Hans Jürg Zinsli: „Um mich als Mann zu fühlen, musste ich jemanden schlagen“ (*tagesanzeiger.ch*, 19.02.2009).

URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/Mickey-Rourke-im-Interview-Um-mich-als-Mann-zu-fuehlen-musste-ich-jemanden-schlagen/story/15413717/print.html>; zuletzt abgerufen am 18.10.2011.

<http://www.essstoerungs-netzwerk.de/anorexie.html>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011.

<http://www.karwautz.at/documents/S3Guideline2011.pdf>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011.

<http://www.kinderaerzte-lippe.de/Sonntag11.03.2001.htm>; zuletzt abgerufen am 05.10.2011.

[http://www.kunst1.de/lexikon/w/wiener\\_aktionismus.html](http://www.kunst1.de/lexikon/w/wiener_aktionismus.html); zuletzt abgerufen am 27.12.2011.

### Bildquellen

<http://anyandeverly.tumblr.com/post/6596325523/vito-acconci-trademarks-1970>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://art-and-bob.tumblr.com/post/678305518/theories-of-francis-bacon-figure-with-meat>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://artblart.wordpress.com/category/francis-bacon/>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://www.artinthepicture.com/paintings/Caravaggio/Medusa/>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

[http://balkon.c3.hu/balkon05\\_04/12cserba.html](http://balkon.c3.hu/balkon05_04/12cserba.html); zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://beforecinema.blogspot.com/2010/07/blood-of-beastsgeorges-franju.html>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://www.criticalend.com/wp-content/uploads/2009/07/the-wrestler1.jpg>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egon\\_Schiele\\_-\\_Grimassierendes\\_Aktselbstbildnis\\_-\\_1910.jpeg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_-_Grimassierendes_Aktselbstbildnis_-_1910.jpeg); zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

[http://www.dangerousminds.net/comments/franjus\\_blood\\_of\\_the\\_beasts\\_in\\_death\\_there\\_is\\_cruel\\_beauty](http://www.dangerousminds.net/comments/franjus_blood_of_the_beasts_in_death_there_is_cruel_beauty); zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://deleuzecinemaproject1.blogspot.com/2010/05/out-vile-jelly-luis-bunuel-un-chien.html>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

[http://farm3.static.flickr.com/2676/4163188061\\_3597ee92c7\\_o.jpg](http://farm3.static.flickr.com/2676/4163188061_3597ee92c7_o.jpg); zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://www.filmwest.com/Catalogue/itemdetail/3501/>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://www.firstshowing.net/img2/wrestler-poster-final-fullsize.jpg>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://i12bent.tumblr.com/search/Cahun>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://i2.listal.com/image/1529631/600full-the-passion-of-the-christ-screenshot.jpg>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

[http://www.kunstvereinkaernten.at/Archiv/2008\\_19682008.html](http://www.kunstvereinkaernten.at/Archiv/2008_19682008.html); zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://www.loftcinema.com/node/1438>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://lostintheframe.blogspot.com/2008/07/eyes-without-face.html>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://marshallmatlock.com/wp-content/gallery/the-mans-man-xxvi-robert-de-niro/Raging%20Bull%20Robert%20De%20Niro.jpg>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://multi-film.blogspot.com/2011/07/elephant-man-1980.html>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

[http://www.pixelmonsters.de/files/movies/cover/black\\_swan-cover.jpg](http://www.pixelmonsters.de/files/movies/cover/black_swan-cover.jpg); zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://sedifo.tumblr.com/post/3748245562/imbrainwasher-bjork-switch-magazine>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://sidewalkhustle.com/lady-gaga-in-bondage-by-nobuyoshi-araki-nsfw/>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

[http://thefilmexperience.net/storage/1970s/carrie-freakout.jpg?\\_\\_SQUARESPACE\\_CACHEVERSION=1319557856023](http://thefilmexperience.net/storage/1970s/carrie-freakout.jpg?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1319557856023); zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://www.tierslivre.net/art/ginapane.html>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article12001986/Stephen-King-erforscht-brutal-das-Boese-im-Menschen.html>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

<http://www.worldwrestlinginsanity.com/am2/uploads/1/necrobutcher.jpg>; zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

[http://2.bp.blogspot.com/\\_bHSVCs9rX0A/Sd6pRnyz85I/AAAAAAAAAGDs/MyBUeqP\\_W2w/s400/piper\\_laurie-carrie\\_white-murder-suicide118.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_bHSVCs9rX0A/Sd6pRnyz85I/AAAAAAAAAGDs/MyBUeqP_W2w/s400/piper_laurie-carrie_white-murder-suicide118.jpg); zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

[http://24.media.tumblr.com/tumblr\\_lh6q2sNYj31qbazd6o1\\_500.png](http://24.media.tumblr.com/tumblr_lh6q2sNYj31qbazd6o1_500.png); zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

[http://4.bp.blogspot.com/\\_mLs4I9YY9dY/TDzaAIWtjSI/AAAAAAAAABu0/oWnp1V5idEQ/s1600/El+Beso+De+La+Pantera+-+Cat+People+-+Paul+Schrader+-+1982+-+Carteles+-+002006.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_mLs4I9YY9dY/TDzaAIWtjSI/AAAAAAAAABu0/oWnp1V5idEQ/s1600/El+Beso+De+La+Pantera+-+Cat+People+-+Paul+Schrader+-+1982+-+Carteles+-+002006.jpg); zuletzt abgerufen am 08.01.2012.

### Audioquellen

Bruce Springsteen: *Working on a Dream*. Columbia Records 2009.

The Birthday Party: *Mutiny / The Bad Seed*. 4AD 1983.

### Filme

Brad Anderson: THE MACHINIST (E / USA 2004)

Darren Aronofsky: PI (USA 1998)

Darren Aronofsky: THE FOUNTAIN (USA 2006)

Darren Aronofsky: THE WRESTLER (USA 2008)

Darren Aronofsky: BLACK SWAN (USA 2010)

John G. Avildsen: ROCKY (USA 1976)

John G. Avildsen: ROCKY V (USA 1990)

Bruce Conner: COSMIC RAY (USA 1961)

George P. Cosmatos: RAMBO: FIRST BLOOD PART II (USA 1985)

David Cronenberg: A DANGEROUS METHOD (CH / CND / D / GB / 2011)

Stephen Daldry: BILLY ELLIOT (UK / F 2000)

Georges Franju: LE SANG DES BETES (F 1949)

William Friedkin: THE EXORCIST (USA 1973)

Mel Gibson: THE PASSION OF THE CHRIST (USA 2004)



Peter Jackson: THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING (USA / NZ 2001)  
Peter Jackson: THE LORD OF THE RINGS: THE TWO TOWERS (USA / NZ 2002)  
Peter Jackson: THE LORD OF THE RINGS: THE RETURN OF THE KING (USA / NZ 2003)  
Patty Jenkins: MONSTER (USA / D 2003)  
Ted Kotcheff: RAMBO: FIRST BLOOD (USA 1982)  
David Lynch: ERASERHEAD (USA 1977)  
David Lynch: THE ELEPHANT MAN (USA 1980)  
Peter MacDonald: RAMBO III (USA 1988)  
Brian De Palma: CARRIE (USA 1976)  
Herbert Ross: THE TURNING POINT (USA 1977)  
David O. Russell: THE FIGHTER (USA 2010)  
Martin Scorsese: RAGING BULL (USA 1980)  
Sylvester Stallone: ROCKY II (USA 1979)  
Sylvester Stallone: ROCKY III (USA 1982)  
Sylvester Stallone: ROCKY IV (USA 1985)  
Sylvester Stallone: ROCKY BALBOA (USA 2006)  
Sylvester Stallone: RAMBO IV (USA / D 2008)  
Lars von Trier: ANTICHRIST (D / DK / FR / IT / PL / SE 2009)  
Lars von Trier: MELANCHOLIA (D / DK / F / I / S 2011)  
Michael Powell und Emeric Pressburger: THE RED SHOES (UK 1948)

## 9. Tabellarischer Lebenslauf

### LEBENS LAUF

#### ANGABEN ZUR PERSON

Name: Bendel, Daria Isabel  
geboren: 09.01.1987 in Salzgitter-Bad  
Familienstand: ledig  
Nationalität: deutsch  
Konfession: evangelisch-lutherisch



#### SCHULBILDUNG

08/1993 – 07/1997 Grundschule Salzgitter-Bad  
08/1997 – 07/1999 Orientierungsstufe Salzgitter-Bad  
08/1999 – 07/2006 Gymnasium Salzgitter-Bad  
07/2006 Schulabschluss: Abitur (Note: 1,7)

#### PRAKTIKA

01/2004 Praktikum im Westermann Schulbuchverlag GmbH,  
Braunschweig Redaktion Grundschule Sprachen,  
vornehmlich im Bereich Englisch  
11/2009 – 02/2010 Praktikum im Psychosozial-Verlag, Gießen  
Lektorat und Vertrieb

#### BERUFSERFAHRUNG

07/2006 – 09/2006 Dienstleistende im Bereich Gastronomie  
08/2008 Betreuerin auf einer musiktherapeutischen Freizeit einer  
Gruppe von Menschen mit geistiger Behinderung des  
Christlichen Jugenddorfwerks Deutschland e.V. (CJD)  
02/2010 – 05/2011 Freie Lektorin im Psychosozial-Verlag, Gießen  
seit 11/2009 Persönliche Assistentin im Deutschen Institut für  
Internationale Pädagogische Forschung (DIPF) in Frankfurt  
am Main, auf Honorarbasis

## STUDIUM

seit 10/2006            Studium an der Universität Frankfurt am Main  
Magister-Hauptfach: Theater-, Film- und  
Medienwissenschaft (Schwerpunkte: Film und Medien)  
Magister-Nebenfächer: Germanistik (Schwerpunkt: Neuere  
Deutsche Literatur) und Psychoanalyse  
11/2008                Magister-Zwischenprüfung (Note: 1,9)  
06/2012                voraussichtlicher Abschluss des Magisterstudiums (M.A.)

## SPRACHKENNTNISSE

Sichere Beherrschung der alten und neuen deutschen Rechtschreibung  
Englisch verhandlungssicher  
Französisch fließend (Zertifikate: Diplôme d'Études en Langue Française (DELF) 1er degré  
und Förderpreis der Deutsch-Französischen Gesellschaft in Salzgitter e.V.)

## EDV-KENNTNISSE

Grundkenntnisse im Umgang mit Office-Anwendungen (MS Word, Excel, PowerPoint,  
Outlook)

## ZUSATZQUALIFIKATIONEN

Teilnahme an der Übungsveranstaltung *Journalistisches Schreiben* der Johann Wolfgang  
Goethe-Universität, einschließlich eines praktischen Projekts in Zusammenarbeit mit der  
Frankfurter Neuen Presse: mit sehr gutem Erfolg

## AKTIVITÄTEN / INTERESSEN

Schreiben, Musik, Ballett, Film, Fotografie, Kunst; Publikationen:

- *Die letzte Offenbarung* (2004), in: *Amour fou. Lyrik & Prosa*, Storia Verlag, München 2004, S.87-91.
- *Mondfinsternis* (2005), in: *Jahrbuch für das neue Gedicht*, Frankfurter Bibliothek / Brentano-Gesellschaft, Frankfurt am Main 2005, Band 7, S. 44.
- *Verlorenes Fleisch* (2004), abrufbar von [http://www.artgalerie-europe.de/abschied\\_bendel.htm](http://www.artgalerie-europe.de/abschied_bendel.htm)

Frankfurt am Main, den 14.01.2012

## **10. Rechtsverbindliche Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Ort/Datum .....

Unterschrift .....